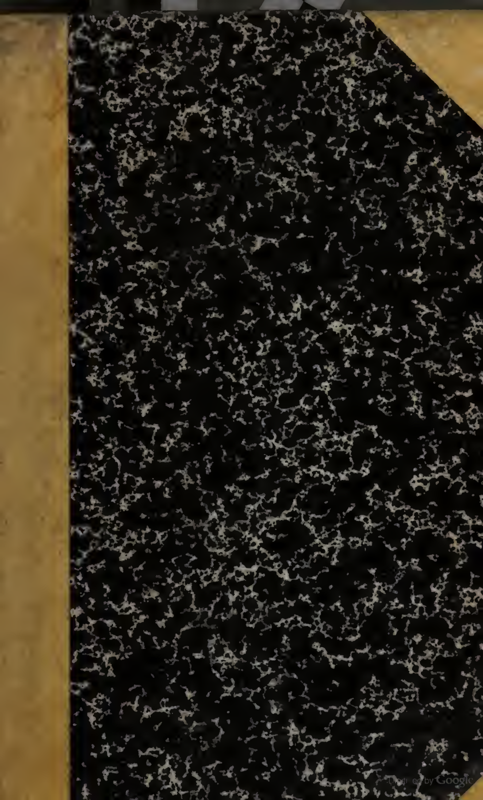


DE L'ART

EN

ALLEMAGNE

PAR

HIPPOLYTE FORTOUL

TOME PREMIER

PARIS

JULES LABITTE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

QUAI VOLTAIRE, 3

Londres
BARTHES ET LOWELL
1, Great Marlborough street

St-Pétersbourg
Fs BELLIZARD ET Co
Maison de l'Église hollandaise

1842


BIBLIOTECA LVCINI PASSALACQUA
N. 3

DE L'ART

EN

ALLEMAGNE

A LYON, chez GOURDON, rue Puits-Gaillot.
A TOULOUSE, chez MARTEGOUTTE, rue Saint-Rome.
A BERLIN, chez CRETZMANN, place du Palais.
A FRANCFORT, chez J. BAER, Zeil.

PARIS. — IMPRIMERIE DE BOURGOGNE ET MARTINET,
Rue Jacob, 30.

DE L'ART

EN

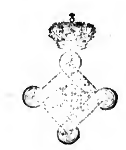
ALLEMAGNE

PAR

HIPPOLYTE FORTOUL

—

TOME PREMIER



PARIS

JULES LABITTE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

QUAI VOLTAIRE, 11

Londres

BARTHES ET LOWELL

r. Great Marlborough-street.

St-Pétersbourg

F. BELLIZARD ET C°

Maison de l'Église hollandaise

1841

A J.-B. Manuel.

Recevez, mon cher cousin, un faible témoignage de mon affection et de ma reconnaissance. Que ce nom, dont votre illustre frère a fait le symbole de l'amour du pays, avertisse ceux qui me liront, qu'en étudiant les œuvres du génie étranger, je n'ai jamais cessé de penser à la France.

H. FORTOUL.

Paris, le 30 octobre 1841.

AVERTISSEMENT.

En 1811, au moment même où madame de Staël publiait son livre *de l'Allemagne*, commençait à se faire sentir, au-delà du Rhin, parmi les plus jeunes artistes, un mouvement dont les résultats n'ont paru au grand jour qu'après la mort de cette femme illustre : en sorte que l'ouvrage qui nous a initiés à la philosophie et à la littérature des Allemands ne con-

tient aucun renseignement sur la révolution qu'ils ont faite dans les beaux-arts. J'ai essayé de combler cette lacune en rendant compte des ouvrages nouveaux de leurs artistes, et des anciens monuments sur lesquels ces œuvres sont modelées.

Je n'ai point à expliquer l'entraînement qui depuis quelques années pousse les écrivains français à étudier attentivement les créations de l'esprit germanique. Est-il besoin de justifier ce que tout le monde subit de gré ou de force? Quant aux personnes qui, sur le peu qu'elles connaissent des productions de l'art allemand, sont prêtes à s'écrier qu'il ne se fait, chez nos voisins, que des imitations aveugles, et qu'on rend un mauvais service à notre pays en les lui recommandant, je les prierai de suspendre leur jugement jusqu'après la lecture de mon livre. S'il est vrai que je n'aie point fait voir en quoi tout ce remaniement du passé intéresse justement l'avenir, je me soumettrai à leur condamnation.

Le travail que je publie est le fruit de trois voyages consécutifs faits en Allemagne, et de plusieurs années d'études. Un architecte plein de savoir et de goût, M. Léon Vaudoyer, qui m'a accompagné dans ma dernière excursion sur le Rhin et sur le Danube, me permettra de le remercier publiquement des indications

précieuses par lesquelles il a sans cesse soutenu mes recherches et mes conjectures. Je prie les artistes et les critiques de l'Allemagne, qui m'ont reçu avec une bienveillance marquée, de recevoir aussi l'expression de ma gratitude; je crois les sentiments que je leur témoigne d'autant plus dignes d'eux, qu'ils ne m'ont point empêché d'être impartial, et quelquefois même sévère. Quant aux études auxquelles je me suis livré, je n'en veux parler que pour dire qu'elles ont été consciencieuses. J'aurais pu, comme c'est l'usage de quelques érudits, charger mon livre des notes de tous les volumes que j'ai feuilletés; mais cette manière de solliciter l'attention de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres m'a paru trop puérile. J'ai cherché l'utilité plus que le succès, et n'ai eu d'autres prétentions que d'apprendre sérieusement à mes compatriotes quelques particularités qu'ils ignorent, et de leur rappeler quelques idées qu'ils ont oubliées.

Quoique j'aie publié, dans les Revues, des parties détachées de mon travail, on pourra se convaincre que l'ouvrage que je fais paraître est complétement nouveau, tant j'ai refondu les fragments déjà imprimés, et tant la place même qu'ils occupent dans le plan général a changé leur valeur. En composant ce plan, je

n'ai pu me restreindre aux conditions du genre purement didactique; et peut-être dois-je en demander pardon. Si réduit que soit le cadre dans lequel j'ai présenté le résultat de mes observations, et si peu qu'il se détache du fond même du sujet, il m'a été d'un singulier secours. J'ai voulu écrire pour tout le monde sur un sujet qui n'intéresse peut-être que les artistes; j'étais forcé de donner quelque chose à la fantaisie et à l'agrément, et cependant je craignais de tomber dans cet excès, trop fréquent aujourd'hui, d'assembler des phrases dont il ne reste rien. J'ai pris le parti de supposer, au commencement de mon livre, que le lecteur (je lui en fais mes humbles excuses) ne sait aucune des choses dont je dois l'entretenir; mais, à mesure que j'avance, je l'entraîne dans les questions les plus réservées, et je finis par le plonger hardiment dans les détails techniques, qui ont aussi leur beauté. Puissent seulement les artistes n'être pas détournés, par les lenteurs du commencement, des discussions de la fin! Et puissent les gens du monde être assez attirés par les facilités de l'abord, pour vouloir s'initier aux idées qu'amène l'enchaînement naturel des faits! J'ose dire que personne, ni en France ni en Allemagne, ne lira ce livre sans y apprendre quelque chose de nouveau;

pour moi, je verrai avec plaisir qu'on me reprenne, si je suis tombé dans l'erreur, et qu'on me fournisse ainsi les moyens de compléter mon ouvrage.

En quoi les traditions de l'art germanique et ses créations récentes importent à notre pays, on le comprendra suffisamment dans le cours de mon exposition. Comment j'ai pu être équitable pour l'Allemagne, sans renoncer à l'esprit français, auquel je m'attache avec une inaltérable confiance, je dois l'indiquer en terminant. A la fin du dernier siècle, parmi les écrivains formés à l'école de Rousseau, se distinguèrent des esprits éminents qui, tandis que la révolution française allait tout renouveler, se chargèrent de sauver, de la ruine universelle, les principes mêmes de la société et ses dieux. Si, au milieu de la lutte, le respect du passé les rendit injustes pour les droits du présent, ils ont bien montré, depuis que le triomphe a été suivi du repos, que leur fidélité à l'immuable raison des choses ne les empêche point de s'associer au progrès nécessaire des événements et des idées. Après avoir escorté jusqu'au bord de la tombe les puissances déchues, Châteaubriand n'a-t-il point salué les puissances à venir? Lamartine, qui a célébré dans ses vers les grandes croyances sur lesquelles tout l'or-

dre humain repose, n'a-t-il point mêlé sa parole aux discussions de la liberté? Lamennais, organe des colères du ciel contre l'indifférence de la terre, n'a-t-il pas essayé récemment de formuler en un vaste système les opinions de la terre sur la constitution du ciel? L'esprit qui animait ces hommes illustres dans la première partie de leur carrière a inspiré tout ce qui se fait aujourd'hui au-delà du Rhin ; en se plaçant au point de vue auquel ils sont arrivés plus tard, on peut s'approcher assez des œuvres allemandes pour les comprendre, et s'en tenir assez éloigné pour les juger.

En France, tandis que le parti conservateur dérivait vers les voies nouvelles, le parti démocratique, issu pareillement de Rousseau, et plus fidèle à son esprit, suivait un développement contraire. Après avoir attaqué l'édifice social, il a songé à le refaire; il s'est mis sous la garde des notions éternelles qui président à l'harmonie de l'univers; et en tendant à restituer le droit divin des nations, il s'élève insensiblement vers les hauteurs que les champions de la légitimité défendaient autrefois contre lui. Ainsi, les deux idées opposées qui sont nécessaires au gouvernement de notre espèce, s'unissent aujourd'hui dans les deux camps qu'elles divisaient naguère. Né dans le dernier,

j'y veux conserver ma place sans ostentation et sans faiblesse; mais, pour l'honneur même du drapeau sous lequel je sers, je ne voudrais en aucun instant me sentir étranger aux généreux sentiments qui peuvent animer le camp opposé. Des nombreux exemples derrière lesquels je pourrais me retrancher, il me suffira de citer le plus remarquable. Honoré du respect et de l'amitié de tous les anciens défenseurs du principe de l'autorité, Béranger emploie les loisirs de sa volontaire retraite à marquer, dans ses plus beaux vers, le sentiment de la divine Providence qui conserve le monde et le conduit à sa fin. Je serais heureux si, dans le domaine de l'art, je pouvais aider quelque peu à cette grande reconstruction de l'ordre qui est aujourd'hui le vœu de tous les partis.

SOMMAIRE.

DU PREMIER VOLUME.

De l'archaïsme allemand.

La Résidence de Munich.

Histoire de l'architecture d'après les monuments de Munich.

De la Rénovation de l'art en Allemagne.

Les Écoles de peinture de Munich.

De l'architecture et de la peinture dans l'Allemagne du Nord.

De la sculpture en Allemagne.

DE L'ARCHAÏSME ALLEMAND.

I

La Musique.

Amis, lorsque je partis pour l'Allemagne, vous me fîtes promettre de vous communiquer mes observations sur l'art de ce pays. Affranchies des agitations et des doutes de la vie ordinaire, agrandies par la vue des admirables paysages qui entourent votre retraite, vos âmes ne sauraient plus s'intéres-

ser qu'à ce qui porte l'empreinte du beau. Mais ce n'est pas assez pour vous d'adorer la beauté souveraine dans les œuvres de la nature; instruits des moindres vicissitudes que son culte subit parmi les hommes, vous voulez savoir ce que sont ces formes nouvelles sous lesquelles on dit qu'elle vient de se révéler au-delà du Rhin.

J'ai déjà parcouru l'Allemagne presque entière, fouillant les monuments anciens, considérant les nouveaux, étudiant les galeries, visitant les ateliers, interrogeant les artistes et l'histoire; mais au milieu des ouvrages muets de la main de l'homme, j'étais toujours poursuivi par une voix qui ravissait mon esprit et qui le menait à son gré dans des régions où je ne saurais vous faire pénétrer avec moi. Cette voix est celle de la musique, qu'on entend soupirer partout dans ce pays, et qui semble en être l'expression la plus naturelle et la plus élevée. Si je voulais vous communiquer toutes les sensations qu'elle m'a fait éprouver, j'entreprendrais un long ouvrage. Comment les renfermer en quelques paroles, quand, étranger à la science auguste du contre-point, on ne peut toucher aux généralités qui permettent de penser avec concision, et quelquefois de ne pas penser du tout?

Les Allemands commencent, au milieu de la nuit, leurs mélodies qui semblent toujours en raconter les vagues mystères; comme dans un clair

étang frappé par les rayons de la lune, les ranettes donnent le signal de leurs mélancoliques concerts, ainsi ils chantent sous leurs astres scintillants, au bord de leurs fleuves aimés. Souvent les étudiants et les ouvriers prolongent jusqu'au matin leurs chœurs, auxquels se mêlent des voix plus douces. Dans les cités, qui n'ont point une si bruyante jeunesse, tandis que les bourgeois reposent dans leurs lits de plume, les cris cadencés du wachman bercent leurs songes.

A midi, au moment où l'on relève les factionnaires, la musique des régiments s'assemble devant les corps-de-garde et joue ses airs favoris; ce sont des valses légères comme celles qui doivent guider la danse des esprits nocturnes ; le voyageur, qui passe, s'arrête dans la foule, et croit suivre les pas capricieux de ces fantômes fugitifs. S'il va prendre le repas du milieu du jour dans quelque auberge de village, il y rencontre de pauvres filles qui, de leurs voix gutturales et de leur harpes stridentes, tirent des accords pleins d'une pénétrante tristesse. Qu'il prête l'oreille à leurs chansons, et qu'il détourne la vue de leurs visages flétris! C'est ici-bas le sort de toute poésie, de rafraîchir ceux qui la reçoivent et de consumer ceux qui l'entretiennent!

Chaque soir les villes entières émigrent; ordinairement elles traversent le fleuve au bord duquel

elles sont assises, et vont se répandre dans des jardins où les tables se dressent pour le repas du soir, au milieu des orchestres. Les instruments de cuivre qui seuls y sont admis, font une harmonie mâle et mordante dont les esprits les plus rebelles seraient saisis. Le cor, cet écho des vagues soupirs de la solitude, y joue un rôle important; il anime, pour ainsi dire, la nature, et tantôt module ses plaintes, tantôt exprime par des fanfares entrecoupées l'ivresse de ses confuses ardeurs. L'orgue, qui est demeuré dans les temples luthériens après que l'autel y a été renversé, et qui les remplit tout entiers, est l'instrument par excellence d'un peuple dont la musique ne sait que verser des larmes ou pousser des cris de triomphe. Tout ce que la religion a d'harmonies infinies, tout ce que la terre a de sourdes rumeurs, il le fait à la fois éclater sur la tête de ces protestants, qu'il ravit ainsi à leurs sentiments finis et à leur claire raison.

Il semble qu'un pays où la musique est ainsi mêlée à toutes les heures de la vie, et répandue dans le peuple qui féconde tout, doive produire sans cesse des maîtres capables de rassembler dans des œuvres méditées les mélodies qui bruissent sourdement dans les oreilles de tout le monde. Il est vrai qu'on trouve toujours en Allemagne des virtuoses qui déploient dans l'exécution une imagination créatrice. C'est là qu'ont été formés ces

deux pianites qui, nés tous deux au milieu des races slaves, sont venus étonner la France par les merveilles de leur méthode étrangère. Listz et Chopin représentent les deux types fondamentaux de l'art, les deux attributs essentiels du génie humain; ils diffèrent entre eux comme Michel-Ange et Raphaël, comme Cornélius et Owerbeck, comme la force et la grâce. Chopin se plaît dans les fines broderies dont le contour même est quelquefois si fugitif qu'il paraît indécis; il procède cependant carrément avec une sorte de naïveté qui dédaigne de se donner les formes de la souplesse, et qui est comme la bonhomie de la délicatesse; il travaille avec une science extrême un thème ordinairement simple, mais il ne lui enlève jamais par le travail, même excessif, son caractère de simplicité. La pure fantaisie semble conduire ses mélodies; elle les accompagne même encore lorsqu'on a cessé de les entendre; elle les prolonge, si l'on peut parler ainsi, jusque dans le silence, où elle aime à les voir se perdre. C'est la musique des fées, des esprits, des lutins, au milieu desquels de plus sombres figures n'apparaissent que pour mieux faire ressortir leur légèreté, et comme pour ajouter à toutes leurs autres grâces celle de la mélancolie. Listz, au contraire, arrache et entraîne tout; c'est à la fois la foudre et le torrent, la tempête du ciel et celle de la terre.

Si vous cherchez des compositeurs en Allemagne, vous n'y trouverez plus que des faiseurs de chansons et de valses. Schubert est mort à Vienne il y a peu de temps; il a écrit ses *lieders* plaintifs, ses cantilènes délicats et tristes pour ces Autrichiens qui semblent subir avec tant de tranquillité leur opulente servitude. Tout ce que l'âme a de lassitude, d'abattement, de terreur confuse, d'espérance voilée, trouve un écho dans ses chants qui tantôt s'échappent comme le soupir d'un cœur éveillé dans la souffrance, et tantôt se troublent tout-à-coup comme à l'apparition du spectre des dominations menaçantes. Soit que les gémissements y naissent du sein du repos et s'élèvent vers le ciel sur les ailes d'une rêverie douce et vague, soit que la douleur y éclate avec plus de violence et se mêle aux sentiments les plus passionnés, on croirait entendre la première plainte d'un peuple condamné à un éternel silence.

Strauss mène, au contraire, sur un ton plus vif les bals où on dirait que la capitale de l'Autriche ne cherche que l'oubli. Enfant, il jouait du violon dans la rue; puis il s'associa avec Lanner pour donner des duos dans les carrefours; puis il forma un quatuor; puis il devint le suprême artisan de la valse. Il atteint quelquefois les plus grands et les plus brillants effets, comme dans les valses de Sainte-Cécile. Son violon, qui en vaut trois, a communiqué

à son imagination l'énergie qui la distingue. Lanner, qui a fait une moindre fortune, a pris le genre sentimental, et touche par une douceur recueillie. Ainsi se poursuit jusque dans les danses le contraste de la force et de la grâce.

Dans l'Allemagne du Nord, tandis que Sporh conserve à Cassel les traditions austères de l'école de Gluck, Mendelsohn Bartoldi ravive à Leipsick les œuvres des plus anciens maîtres nationaux. Cette restauration, qui occupe les talents les plus distingués, est sans contredit une des causes qui, depuis quelques années, empêchent les compositeurs originaux de se produire au-delà du Rhin. Naguère encore il fallait, pour exciter l'enthousiasme des *dilettanti*, que Beethoven, sondant tous les abîmes du son et de la pensée, se jetât, avec une irrésistible audace, à travers les mélodies les plus imprévues et les accords les plus étranges, ou que Weber consumât son ardente jeunesse à interpréter les tristesses de son époque et de son pays. Les imaginations que tant de génie pouvait à peine contenter se tiennent aujourd'hui satisfaites si on leur rend le thème simple et expressif de quelque vieux choral retrouvé. L'érudition est devenue de l'art; après tant de nouveautés prodigieuses, les esprits se reposent dans le sentiment des naïvetés oubliées, et, par l'effet d'une réaction naturelle, l'archaïsme fleurit dans le champ où la révolution pensait avoir

extirpé à jamais les anciennes racines. Ces maîtres qui, aux siècles précédents, s'étaient couchés dans la tombe et dans le silence, aussitôt effacés du souvenir des hommes que de leur société, sortent de nouveau de la nuit qui les avait ressaisis, et, comme des astres naissants, fixent les regards et l'admiration de la foule. La piété douce et savante de Sébastien Bach, l'énergie brillante de Hændel, la fougue sublime de Gluck, reconquièrent leur popularité si long-temps perdue. Bien plus, dans les illustres artistes qui, à la fin du dernier siècle, ont réuni en une admirable alliance les qualités de l'ancienne école aux pressentiments de la nouvelle, on préfère les tours qui ont vieilli à ceux qui approchent des formes de notre temps. Haydn plaît plus par son esprit, qui est marqué au sceau du XVIII[e] siècle, que par sa science et par sa beauté, qui sont de tous les âges. Mozart lui-même, ce Raphaël de la musique, qui, comme le peintre d'Urbin, a confondu dans sa perfection non seulement le génie du Nord et celui du Midi, mais encore le génie du Moyen-Age et celui de l'ère moderne, cause un frémissement inespéré aux auditeurs de notre temps, s'il fait entendre d'une manière plus distincte quelques notes qui rappellent vivement les temps passés. Dans ce retour, voyez le caractère le plus général de l'art allemand.

II

La cathédrale d'Ulm.

Je ne vous parlerai désormais que des œuvres façonnées par la main de l'homme. Après avoir visité la plupart des contrées allemandes, je m'achemine vers Munich, où est établi le principal foyer de l'art germanique; mais comme cet art est tout empreint des réminiscences du passé, il est

nécessaire que je vous donne un aperçu des formes dont les Tudesques étaient en possession, sur le déclin du Moyen-Age, à l'époque vers laquelle remontent aujourd'hui leurs études et leur goût.

Ce matin, en descendant les dernières pentes de l'Albis, je suis entré à Ulm, ville qui a joué un rôle important dans les guerres civiles de l'Allemagne, et qu'un des plus brillants faits de l'empire a gravé dans nos souvenirs. Sa cathédrale est une des dernières productions de l'art du Moyen-Age. Elle est faite de briques, comme les maisons qui s'abritent sous ses flancs gigantesques. Mais la brique, qui paraît chétive dans les habitations ordinaires, produit un effet tout contraire dans cet édifice immense; elle fait sentir plus vivement la puissance des hommes qui l'ont construit. Si l'art, en façonnant d'énormes entassements de roches, érige des monuments qui imitent ceux de la nature, c'est déjà une chose surprenante; mais qu'il soit assez puissant pour transformer la boue que nous foulons aux pieds en un colosse d'élégance et de majesté, n'est-ce pas une merveille surnaturelle? Je pensais à vous, mes amis: tandis que, du beau rivage où vous êtes assis, vous admirez de l'autre côté du lac ces montagnes qui semblent confondre l'orgueil humain, songez qu'il fut un temps où les hommes, aujourd'hui condamnés à

l'oisiveté par le doute, pouvaient avec le sable que le flot rejette à la rive élever des constructions rivales de vos cimes éblouissantes.

L'architecte de la cathédrale d'Ulm a mis un frontispice de pierre devant son église de briques; pour donner à cette façade tout le luxe possible, sans faire un contraste désagréable avec le reste du bâtiment, il l'a sillonnée de la tête aux pieds de filets d'une élégance parfaite. L'œil a peine à suivre jusqu'au faîte ces lignes hardies qui semblent ajouter à l'élévation de l'édifice. Une seule tour compose tout le portail; bien qu'elle soit restée aux deux tiers de l'exhaussement projeté, elle produit un effet très imposant. Le porche est creusé dans sa base, et orné de bas-reliefs gothiques de la forme la plus naïve et la plus curieuse. A l'intérieur, on rencontre d'abord un vaste portique qui supporte le jeu de l'orgue, et qui est comme un second voile jeté devant la majesté du lieu saint; mais dès qu'on s'avance sous les colonnes de ce grand morceau, on aperçoit, dans le cadre heureux qu'elles forment, un des plus magnifiques vaisseaux que l'art chrétien ait dessinés.

Trois nefs partagent toute sa largeur; celle du milieu est soutenue sur des piliers gigantesques, au-dessus desquels sont percées de hautes ogives. La lumière se répand par là avec une telle profu-

sion dans les régions élevées de la voûte, qu'elle en augmente aux yeux l'éloignement, et qu'on dirait que ce sont les nuées elles-mêmes qui servent de toit au temple. Des colonnes aussi hautes que les piliers de la nef principale, et, malgré leur robuste encolure, aussi sveltes que des palmiers, supportent et divisent encore les nefs latérales. Autour des grands piliers s'épanouissent des ornements exquis, dont la forme ne se répète jamais; du long de leur fût sortent, çà et là, des têtes et des fleurs qui se penchent avec un indéfinissable mouvement de grâce. Puis, perdu au milieu d'un espace sans limite, un élégant baptistère étale sa conque sculptée avec ce goût plein de sentiment qui marque, dans tous les pays, la transition de l'art gothique à l'art de la renaissance. Ainsi cette construction, dont la masse est colossale, et dont l'enveloppe est même lourde à force d'être puissante, fourmille de détails d'une légèreté inouïe; toute la magie du monument est dans ce contraste, qui se continue et se reproduit à chaque pas.

La chaire est unique en son genre. Celles qu'on voit ordinairement sont couvertes d'un chapeau de bois dans lequel l'art n'a rien à faire; les plus belles, qui sont celles de la Flandre, sont sculptées avec beaucoup d'imagination, mais avec un goût équivoque; elles représentent ordinairement un

coin de l'Éden, où, au milieu des formes naissantes de la nature visible, la parole de Dieu descend sur la tête du premier homme à travers les premiers feuillages. Mais ces ingénieux travaux ne sont jamais en rapport avec les antiques édifices qu'ils ornent; on y voit toujours passer, parmi les branches, de grands pans de draperie qui les écrasent sous un luxe fâcheux, et qui trahissent aussitôt la fausse richesse du XVIIe siècle. La chaire d'Ulm est au contraire du même âge et du même style que le reste du monument; elle est surmontée d'un bonnet gothique, dont la pointe mesure toute l'élévation de l'église, et se perd dans le plafond, comme une flamme céleste qui remonte à sa source. Cette immense aiguille est du travail le plus précieux; le principal motif de sa décoration est un petit escalier qui tourne dans un berceau de trèfles, et qui va en se rétrécissant à mesure qu'il s'élève. S'il était possible d'arriver par un endroit quelconque à cet escalier isolé, un enfant ne pourrait tenir sur sa marche la plus basse, qui est pourtant la moins étroite. A quoi sert donc cet escalier? L'architecte n'a-t-il eu aucune intention en le suspendant au-dessus de la tête du prédicateur? N'a-t-il pas voulu frayer ce chemin, tout couvert de fleurs, aux messagers de la pensée de Dieu? N'est-ce pas la place qu'il avait

réservée, dans son église, aux petits pieds des anges qui descendaient, à la parole du prêtre, et qui planaient de là sur la foule?

Avant de passer la grille du chœur, à l'angle gauche, on trouve la même idée reproduite d'une manière plus riche et plus complète encore, dans un tabernacle qui mérite une grande attention. Deux petites rampes conduisant à une niche destinée à recevoir l'hostie, voilà tout ce monument. Mais comment vous dire de quelle manière il a été traité? comment exprimer l'effet des ornements qui l'accompagnent, et qui s'élancent comme une étincelante fusée, depuis la base jusqu'au sommet de la cathédrale?

Ce bijou architectural n'est pas l'œuvre de l'artiste qui a bâti l'église; il est attribué à Adam Kraft. Qu'est-ce que cet Adam Kraft? m'allez-vous demander. Adam Kraft est un nom qu'on ne trouve dans aucune biographie française, mais qu'on lit en Allemagne sur des bas-reliefs admirables. Celui qui portait ce nom, inconnu chez nous, glorieux de l'autre côté du Rhin, était un modeste artiste qui prenait, comme tous ses confrères, le titre de *maçon et tailleur de pierres*, qui naquit on ne sait en quelle année, qui orna Nuremberg de chefs-d'œuvre à la fin du XV[e] siècle, et que les patriciens de sa ville laissèrent mourir dans la misère, à

l'hôpital de Schwabach, au commencement du XVIe. C'était un grand sculpteur, le plus grand sans doute de sa nation, ayant moulé sur la pierre, comme Albrecht Duerer a tracé sur la toile, l'idéal du génie de la vieille Allemagne.

L'œuvre principale de ce maçon, c'est le fameux tabernacle de Saint-Laurent; je vous en conterai les merveilles si je vais jamais à Nuremberg. Aujourd'hui je ne vous parlerai que du tabernacle d'Ulm qui suffit pour donner la plus haute idée de son auteur. L'architecture de ce morceau est d'une coquetterie sans égale, toute à jour, d'un dessin si flexible et d'une broderie si abondante, que l'on comprend en effet qu'elle soit plutôt l'œuvre d'un sculpteur que celle d'un architecte. Il fallait avoir le goût le plus pur pour proportionner cette haute spirale de marbre, que mille dentelures enveloppent, avec la base étroite sur laquelle elle repose. Mais ce qu'il y a de plus extraordinaire, ce sont les petites statuettes auxquelles les trèfles et les aiguilles ont fait place çà et là, et qui sont comme les frêles habitants de cette demeure légère. La suite n'en est point interrompue depuis la plus haute pointe des aiguilles jusqu'à la dernière marche des deux rampes qui les supportent. Le regard accompagne cette population pieuse jusque dans le ciel où elle va se perdre.

Ce qui frappe tout d'abord dans ces statuettes,

c'est leur expression. Elles sont si profondément empreintes de christianisme, qu'elles vous communiquent inévitablement la foi qu'elles respirent; elles vous font songer à Dieu, avant de vous laisser penser à l'art. N'est-ce pas le comble de l'art lui-même? Si vous analysez ensuite l'exécution, vous y découvrez la trace du travail le plus sérieux, le plus élégant, le plus patient. Les petites têtes de ces petits corps sont d'un modelé scrupuleux. Holbein, qui est l'héritier et le continuateur de toute la génération à laquelle appartient Adam Kraft, n'a pas une touche plus fine et plus rigoureusement réelle. Conformément aux règles de l'école gothique, les draperies sont traitées plus sobrement que les figures, de façon à laisser à celles-ci toute leur importance, et à ajouter encore à leur austérité.

Que dirai-je de la distribution de ces statues? Quel art dans l'ordonnance de celles qui sont placées entre les colonnes des deux balustres latéraux du tabernacle! Tout le long de la rampe, des moines lisent avec recueillement les livres où sont renfermées les traditions de l'église; aux angles de la rampe, comme en une place plus importante, les évêques sont debout dans une attitude méditative; ils ont déjà la science des moines et délibèrent plus avant dans leur âme. Voilà toute la hiérarchie de l'église terrestre. La main de la rampe qui court au-dessus de toutes ces figures est

formée de saints couchés, et de pauvres fidèles qui, au bout de la journée, se sont endormis sur la foi de la divine parole. Le sommeil de la justice, qui a clos leurs paupières, donne à leurs corps une tranquillité bienheureuse; quelques uns tiennent encore dans la main le bâton avec lequel ils ont fait le long pèlerinage de la vie et qui repose auprès d'eux, à la porte du sacré tabernacle. Voilà l'égalité de l'église céleste. Ainsi, dans un court espace, sans effort et sous les apparences les plus simples, cet artiste a représenté l'institution et le dogme du christianisme tout ensemble. Ce n'est guère que dans le XIVe et le XVe siècles que l'art a su éveiller les plus grandes sensations sans le secours d'une pompe exagérée. Au XVIe, le paganisme était déjà descendu dans les âmes les plus religieuses; il y avait du Jupiter-Tonnant dans les imaginations les plus calmes. Ce que la pensée avait gagné en éclat, elle l'avait perdu en sentiment; la ligne avait pris plus de mouvement, mais elle avait moins de caractère; il y avait plus de beauté véritable, mais moins de cette vie qui rayonne des profondeurs de l'âme humaine. J'aurai, sans doute, l'occasion de revenir souvent sur cette remarque féconde en conséquences. Je suis dans un pays où le XIVe et le XVe siècles sont les plus grands de tous; c'est en évoquant les souvenirs de cette période que les artistes de l'Allemagne contemporaine ont prétendu

rouvrir au génie de leur nation les portes de l'avenir.

Voici d'autres chefs-d'œuvre du même temps. Le chœur auquel l'absence des chapelles latérales donne une plus grande sévérité, est éclairé par quelques rares et hautes ogives ouvertes au fond de l'abside. Le dessin des vitraux qui les ornent est dans un parfait accord avec le reste du lieu; les figures en sont encadrées dans des ornements architecturaux d'une richesse inouïe. La lumière s'empreint, en traversant ces verres, des plus chaudes couleurs; cette espèce de jour sombre et ardent à la fois, tombe sur des stalles dont il fait admirablement valoir les belles moires brunes et les sculptures précieuses.

Le bois cède au ciseau plus aisément que la pierre; et cette facilité extrême de l'exécution est peut-être cause du dédain que certaines écoles ont toujours témoigné pour une substance qui ne résiste point assez pour échauffer le génie, ni pour perpétuer son empreinte. Cependant chez les Grecs comme chez les peuples modernes le bois a été un objet de prédilection pour les époques sacerdotales et pour les artistes religieux. Il semble même qu'il ait dû influer d'une manière spéciale, sur la figure que les constructions privées et les monuments publics ont prise aussi bien dans le Moyen-Age que dans l'Antiquité. Je vais vous nommer un

sculpteur plus inconnu encore qu'Adam Kraft, mais non moins inspiré que lui, qui a confié à cette matière fragile les formes les plus pures et les plus suaves. Celui-ci s'appelle George Surlen; tout ce que je peux vous en dire, c'est qu'il était né à Ulm, qu'il a commencé à sculpter les stalles de la cathédrale, en 1460, qu'il a terminé en 1467 son travail signé de son nom et daté de sa main; qu'il s'y est représenté lui-même; qu'il y a donné aussi le portrait de sa femme, et qu'ils devaient former ensemble un des plus beaux couples de la chrétienté. La tête de l'artiste, pleine de noblesse et de pensée, avait cette forme aquiline qui est le signe général des plus belles races orientales, et qui, en Europe, marque ordinairement les hommes appelés à commander aux autres par leur talent ou par leur caractère. Sa femme montrait aussi cette fierté d'organisation qui la rapprochait de lui; mais elle avait en outre, dans le dessin délicat et un peu allongé de sa physionomie et dans l'élégance de toutes ses proportions, une grâce particulière dont il m'a semblé retrouver la trace dans les œuvres de son mari. Avec sa jeune et belle femme dont il reproduisait sans cesse les traits, avec le sentiment de l'art qui l'animait, cet ouvrier fut-il heureux? Je le pense, puisqu'il est resté inconnu. La mémoire des hommes n'a d'écho que pour la douleur; c'est ainsi qu'elle compose l'histoire avec le souvenir de tous



les forfaits et de toutes les misères qui ont désolé la terre. Mais, pendant que les fureurs qu'elle enregistre éclataient dans les sociétés, combien y avait-il d'âmes qui, comme les vôtres, mes amis, cherchaient l'infini dans une vie plus calme et plus sûre! Pourquoi oublie-t-on toujours celles-ci, et parle-t-on seulement de celles qui ne sont grandes qu'à la condition de troubler et d'ensanglanter le monde?

J'avais vu à Anvers des sculptures sur bois du plus vif intérêt; la plupart des églises de Belgique renferment, indépendamment de leurs belles chaires, des confessionnaux qui sont ornés de statues et de médaillons où la figure humaine est traitée d'une manière tout-à-fait élevée. Mais je n'avais aucune idée de la perfection dont les stalles de la cathédrale d'Ulm m'ont donné l'exemple. Du reste, le sujet de leur décoration est pour le moins aussi original que l'exécution en est remarquable. George Surleu a composé, pour orner les siéges du chapitre de sa ville, une biographie des hommes et des femmes illustres, mêlant dans cette sorte d'apothéose les gloires païennes à celles du christianisme avec une naïveté que je serais tenté de prendre au sérieux; et qui était non seulement l'indice des approches de la Renaissance, mais encore l'expression de cette suprématie que le catholicisme rêva d'étendre sur les époques antérieures comme sur les générations à venir.

L'artiste a d'abord fait deux parts dans son œuvre; il a placé les femmes à droite en entrant, les hommes à gauche; puis dans chacune de ces deux divisions, il a établi trois étages successifs: le plus bas, devant les stalles, destiné aux personnages païens; le second, au dos des stalles, réservé pour ceux de la Bible; le plus élevé, sur le dais qui couronne les siéges, consacré aux sujets du Nouveau-Testament. Ce sont en effet comme trois degrés de la marche de l'humanité. Les charmantes figures sculptées sur la muraille droite durent donner plus d'une distraction aux chanoines placés sous le feu de leurs regards. Devant les stalles, ce sont les bustes des sibylles avec des costumes différents; l'une porte le haut bonnet brabançon, l'autre les tresses allemandes, une autre le voile des juives, une autre encore, la coiffure italienne. Au dossier, ce sont des médaillons qui représentent ces fortes femmes qui frappèrent le peuple hébreu par la grandeur de leur enthousiasme ou de leur courage; enfin sur le dais, à travers les arabesques et les découpures du bois, s'avancent à mi-corps, les saintes et les martyres, portant leurs palmes et leurs couronnes, ravissantes beautés qui eussent sans doute désarmé la cruauté des bourreaux, si la nature avait été pour elles aussi complaisante que l'art. Chacune de ces figures a une expression particulière: la grâce est le partage de toutes, mais il y en a quelques-unes

dont le sourire a une pureté toute chrétienne; et dont les yeux laissent tomber une céleste rosée.

De l'autre côté du chœur, George Surlen a sculpté d'abord, sur le premier plan, les philosophes païens. Il a commencé par Pythagore jouant de la guitare, pour faire allusion sans doute à ces mystiques concerts des nombres et des sphères sur lesquels ce sage avait fondé toute sa doctrine. Puis vient Socrate, dont la physionomie n'est point ressemblante, son buste n'ayant pas encore été trouvé; puis Cicéron, coiffé d'une toque, et tenant la main dans sa longue barbe; puis Térence, qui ressemble au Christ couronné du Guide; puis Quintilien, Sénèque, et les autres. C'est après tous les philosophes, près de la porte, que George Surlen a placé son portrait; il a mis de même celui de sa femme à l'extrémité du rang des sibylles. Au dossier des stalles qui couvrent la muraille gauche, il a tracé les médaillons des prophètes; il a figuré les apôtres planant sur le dais. Le côté des femmes est, sans contredit, préférable à celui des hommes, par où l'artiste a commencé, et où il s'est en quelque sorte essayé. Néanmoins, je dois le dire, je n'ai jamais vu, dans l'ordre de la sculpture moderne, aucune pierre ni aucun marbre qui soient plus doués d'immortalité que ces morceaux de bois; et j'oserai en comparer le charme, surtout pour ce qui est des femmes, à ce que l'Antiquité nous a laissé,

je ne dis pas de plus grand, mais de plus gracieux.

Après m'être donné à plaisir l'aspect de ce temple, j'avais hâte de monter sur sa tour. Ce n'est qu'en se glissant dans l'intérieur des constructions qu'on en peut comprendre le plan. D'ailleurs, la vue qu'on a du haut de celles du Moyen-Age n'est pas une des moins belles parties de leur décoration. Du milieu des habitations bornées et des vulgaires perspectives des villes, les cathédrales semblent élever leur dos puissant pour procurer aux hommes la liberté de planer sur de plus vastes espaces, et pour les faire jouir de la plénitude de la terre et du ciel; c'était encore une image des ouvertures infinies que la religion donnait à l'âme humaine.

Ordinairement, quand on voit un tableau, on regarde bien vite de quel nom il est signé; mais on n'a pas l'habitude de faire le même honneur aux artistes qui érigent des monuments. La foule s'imagine, on le dirait, que les temples qui couvrent le sol de leurs vastes assises n'ont coûté aucune peine et sont sortis tout seuls hors de terre. Ce n'est, en effet, qu'après une étude sérieuse des arts que l'on commence à apercevoir une individualité derrière ces masses imposantes. Pour moi, j'avais été heureux de trouver dans la sacristie, au-dessous du plan complet de la cathédrale d'Ulm, le nom de l'architecte, qui s'appelait

Ensiger, et qui vivait au milieu du XIVe siècle. Puis, en montant les marches de la tour, je suivais avec religion sa pensée, que je venais de lire tracée tout entière sur le papier. A mesure que je m'élevais, je m'apercevais que le dessin architectonique était plus fin, plus capricieux et plus riche. L'aiguille par où l'artiste avait projeté d'achever sa tour était une merveille de légèreté et de broderie. Il me semblait le voir lui-même les pieds pris dans ses immenses entassements de briques, se dégager peu à peu de leur poids, donner un cours plus libre à son imagination, et se dédommager de l'inévitable lourdeur de la base par l'efflorescence du sommet croissante à chaque pas. Quand je fus arrivé au faîte et que j'eus découvert cette plaine infinie qui s'étendait de tous côtés, je compris comment, jeté dans un pays sans montagnes et sans carrières, il avait été obligé de se passer de la nature, et de créer lui-même, non seulement les lignes, mais encore la matière de son monument. Je pus apprécier alors l'influence que les matériaux ont sur les constructions de l'homme en dépit de son génie.

Dans la monotonie du vaste panorama que j'avais sous les yeux, se détachaient quelques points intéressants. Vers le nord, on m'a montré, au penchant d'une colline, l'abbaye d'Elchingen, au pied de laquelle Michel Ney gagna une bataille et son duché. Le gardien de la tour m'a présenté

un boulet français qu'on a conservé là-haut depuis le siége de la ville, comme si on s'honorait des présents de notre colère. Au midi, on m'a désigné Mechilsberg, palais d'une sévère apparence, qui appartient au roi de Wurtemberg. A l'orient, à l'aide d'une lunette, j'ai distingué, dans la direction du lac de Constance, le cône du Hohenstaufen d'où est descendue toute une race d'empereurs. Autrefois, mes amis, quand je parcourais dans votre barque le lac des Quatre-Cantons, il me souvient que vous me fîtes voir, sur les rives du golfe de Kussnacht, le donjon qui avait vu naître les Habsbourg. Ne vous semble-t-il pas étrange que ces deux grandes familles, les plus puissantes qui aient gouverné l'Allemagne et le monde, soient parties du bord de vos lacs et du pied de vos montagnes? Leur ambition s'alluma où j'en ai vu s'éteindre de si vives. Animés par l'énergie qu'ils avaient puisée dans le sein virginal de cette sauvage nature, ces êtres forts allèrent déployer, à la face de Dieu, des desseins qui confondirent d'étonnement et d'épouvante les hommes nourris dans l'air épais et paresseux des villes.

J'ai lu sur la plate-forme de cette tour inachevée, une inscription dans laquelle il est dit que, l'an 1492, l'empereur Maximilien a visité la cathédrale du haut jusqu'en bas, alors qu'elle était à peine arrivée au point d'élévation où elle est restée

depuis. Ce prince, que Gœthe a si bien représenté dans son *Gœtz de Berlichingen*, ouvrit en Allemagne une ère nouvelle; c'est lui qui commença à rendre quelque unité à l'empire dont la féodalité avait peu à peu relâché tous les ressorts; c'est lui qui transmit à Charles-Quint les vastes plans de domination universelle dont on a attribué toute la gloire à celui-ci. Comme son petit-fils, il passa sa vie dans de continuelles agitations et dans des voyages sans fin d'une extrémité à l'autre de ses vastes États, voyant tout de son œil, surveillant partout la justice, les arts et l'administration immense de ses peuples, menant, en outre, une guerre presque continuelle en Flandre et en Italie, et formant, au commencement même des prospérités de la maison d'Autriche, des projets plus audacieux que tout ce qu'enfanta, dans la suite des temps, la grande fortune de cette famille. Son règne marque l'apogée de l'ancien art allemand; il vit briller Hemling dans les Pays-Bas, Albrecht Duerer, Adam Kraft et Pierre Vischer en Franconie.

Commencée vers le milieu du XIVe siècle, la cathédrale d'Ulm resta incomplète à la fin du XVe; et alors, du haut de ses rampes, Maximilien vint jeter un regard souverain sur les provinces de Souabe, où il avait, avec tant de soin, rétabli la domination suprême de l'empire. En voyant ces plaines immenses et tranquilles se dérouler à ses pieds, il songea sans

doute avec orgueil au rêve de ses jours, et se figura que, dans un prochain avenir, toute l'Allemagne, soumise à une seule loi et asservie à une seule pensée, courberait irrévocablement la tête devant la majesté impériale. Cependant, avant que de mourir, il entendit parler de Luther, dont la voix éloquente déchira la chimère rajeunie du saint empire romain; et, malgré la toute-puissance de son successeur, cette belle cathédrale, que le catholicisme avait élevée à si grands frais, fut conquise par l'hérésie. Luther, qui a divisé l'empire, règne aujourd'hui où Maximilien rêva de le voir réuni. A peine les portes du temple étaient-elles ouvertes, que la réformation les envahit; elle les tient fermées. Le Dieu s'en est allé; pourquoi viendrait-on le chercher encore dans cette enceinte d'où il est sorti? Les pelerins qui vont à la découverte des débris de l'art, demandent seuls à la visiter; mais ce n'est pas pour adorer Dieu, c'est pour admirer le génie humain qu'ils franchissent ce seuil désert. Un jour de la semaine, la foule vient, il est vrai, prier encore dans la nef; mais elle ne s'agenouille plus devant le tabernacle vide; elle ne voit plus l'encens fumer sous les ogives de la voûte. Une seule chose, dans cette église, répond aujourd'hui au culte qu'on y professe : ce sont les dalles glacées qui recouvrent les tombes des ancêtres.

[illegible]

III

Albrecht Duerer.

Augsbourg, où j'arrivai hier, possède un musée qui n'est point aussi riche ni aussi varié qu'on pourrait l'attendre d'une ville célèbre dans l'histoire allemande et douée encore d'une physionomie très originale. Mais cette collection, placée dans une aile de l'ancien couvent de Sainte-Catherine, renferme un chef-d'œuvre qui me permettra de vous

donner quelques idées préliminaires sur l'ancienne peinture allemande, et en particulier sur le génie et l'école d'Albrecht Duerer.

Nous n'avons à Paris qu'un ouvrage de ce maître; encore n'est-il point dans les galeries du musée. Vous n'avez pas oublié que nous l'allâmes voir dans l'église de Saint-Gervais et Saint-Protais? Sous la nef qui retentit, au XVIe siècle, des furieuses prédications des moines ligueurs contre la réforme, nous trouvâmes cette page peinte par l'ami et peut être le complice des réformateurs allemands. C'était, vous le savez, une des innombrables Passions qu'Albrecht Duerer a représentées; mais elle n'avait rien d'extraordinaire, ni dans les idées, ni dans le caractère des têtes, ni dans la couleur, qui sont les qualités éminentes du peintre de Nuremberg. J'ai vu de médiocres ouvrages des plus grands artistes. Il n'y a peut-être que Raphaël qui ait échappé à la nécessité commune, et qui ait mis le signe du génie dans les œuvres les plus légères et les plus hâtives.

Habitué à entendre prononcer le nom d'Albrecht Duerer comme celui d'un rival du divin élève de Pérugin, et n'ayant rien aperçu dans le tableau de l'église de Saint-Gervais qui justifiât cette comparaison, je me souviens d'avoir été au cabinet des estampes de Paris, et d'y avoir demandé l'œuvre du maître Nuremberg. Mais, dans les cinq ou six cahiers dont elle

est composée, il me fut impossible de le juger. Voici ce que j'y rencontrai :

Je remarquai d'abord deux ou trois collections de gravures représentant les différentes scènes de la Passion de Jésus-Christ. Ces collections n'étaient pas une simple répétition les unes des autres; si elles avaient entre elles des points de ressemblance, elles différaient aussi beaucoup pour la manière de reproduire le même sujet. Elles étaient d'un caractère quelquefois superbe, mais d'un effet plus bizarre que vraiment grand. Ce qu'il y avait de plus surprenant dans ces images, c'était la puissance avec laquelle l'artiste y avait rendu la douleur. Dans la tragédie, je ne connais pas de poëte, hormis Shakspeare, qui ait fait entendre aux oreilles humaines des sanglots et des cris de désespoir, semblables à ceux qu'on croit ouir en regardant pendant quelque temps les gravures d'Albrecht Duerer. Je vous citerai, comme modèle du plus haut pathétique, une *Flagellation* où la misère du divin supplicié est exprimée avec toute l'énergie d'une réalité sublime, et surtout une *Descente de croix*, où Madeleine, fougueuse dans son deuil comme elle l'a été dans ses désordres, tord ses bras au-dessus de sa tête, dans une angoisse dont la parole ne saurait être l'interprète. Il est vrai que si on se souvient de la perfection des Italiens, cette vigueur paraît un peu trop sauvage et éloignée du véritable sentiment des mystères chrétiens.

On trouve aussi, dans ce que nous possédons de l'œuvre d'Albrecht Duerer, une vie de la Vierge. On dirait qu'en peignant cette nouvelle série de scènes, l'artiste s'est proposé de représenter l'idéal de la vie des femmes; pénétré du sentiment des mœurs allemandes, il a encadré ses sujets dans une suite d'intérieurs charmants où l'on respire toute la modestie et toute la sainteté des habitudes domestiques. Vient ensuite une quantité assez considérable de madones formant des sujets détachés. Les unes sont peintes au milieu des nuages et des étoiles, ayant les pieds posés sur le croissant céleste, et tenant dans les bras l'enfant divin couronné; celles-là sont d'une finesse et d'une douceur qui n'ont rien à envier aux belles vierges italiennes. Il y en a d'autres qui sont représentées sur la terre, au milieu des occupations vulgaires; leur tête, couverte de ce lourd manteau dont les Byzantins enveloppaient leurs figures, n'a aucun signe de beauté, et offre, au contraire, une expression de mélancolie commune; l'enfant n'a point de couronne; ordinairement, saint Joseph est, non loin de là, courbé sur sa pioche ou sur son rabot. Dans la même année, en 1514, Albrecht Duerer a peint à la fois de ces belles vierges rayonnantes et de ces madones dont la maternité n'a rien que de triste. Celles-ci sont des transformations de la terrible peinture byzantine; celles-là sont des imitations du type gothique, modifié par la Re-

naissance italienne. Ainsi le grand artiste glanait dans l'immense passé déjà accumulé derrière lui.

Le sentiment de la douleur éclate aussi au plus haut point dans la collection des gravures dont l'Apocalypse est le sujet. Malheureusement ces ouvrages, qui sont les essais de la gravure sur bois, ne sont pas assez purs de contours pour qu'on puisse retrouver, à travers leur voile un peu nuageux, toute la splendeur de la pensée du maître. Jusque dans l'amour, Albrecht Duerer a porté la même expression de tristesse. Il a peint deux charmantes rencontres qui sont parmi les perles de son œuvre; mais il a mis plus de larmes que de sourire dans les yeux de ses amants, et, derrière eux, il a représenté la Mort, qui compte les courtes heures de leur bonheur. Dans l'imagination d'Horace, cette antithèse prendrait un tour voluptueux; elle est sombre dans le dessin d'Albrecht Duerer.

Mais est-il rien de plus lugubre que ces fantaisies, sans exemple, par lesquelles le maître allemand a exprimé les émotions les plus profondes de son âme ? Vous connaissez la figure robuste de *la Mélancolie*, qui, couronnée de fleurs et ployant dans l'ombre les ailes qui lui ont été données pour s'envoler vers la lumière, semble s'engraisser à plaisir d'amertume au milieu des instruments dispersés de la science humaine, et lit, d'un œil torve, au milieu d'un ciel plein d'effrayants prodiges,

le nom du mal dont elle se plaît sans cesse à irriter l'aigreur. Vous n'avez pu regarder sans frémir cette allégorie de *la Jalousie*, dont le bras est armé d'une vigueur surnaturelle. Vous avez admiré ce *Cavalier de la Mort*, qui, monté sur son intrépide cheval, marche, avec une obstination farouche, au milieu des monstres qui menacent sa vie. Dès long-temps Albrecht Duerer m'avait paru révéler lui même dans ces gravures l'histoire de sa propre existence et le secret de son génie. En effet, le portrait de sa femme, qui a été reproduit, d'après un tableau de sa main, sur le revers des médailles frappées en son honneur, rappelle singulièrement les traits et la tournure puissante qu'il a prêtés au génie de la Mélancolie, et à celui de la Jalousie. On pourrait donc, sans une grande témérité, supposer que ces deux allégories sont une transformation des orages qui, au dire des biographes, troublèrent souvent la paix de son foyer. Quant au *Cavalier de la Mort*, on assure qu'il représente le fameux Franz de Seckingen, ce rival du vieux Gœtz, qui mit au service du luthéranisme les dernières traditions de la chevalerie errante; mais ne pourrait-on pas aussi retrouver dans son profil l'exagération de celui qu'Albrecht Duerer s'est quelquefois donné à lui-même, et surtout la trace de ces assauts intérieurs de la douleur et de ces luttes ardentes d'une âme défiée par le

sort, qui durent abréger les jours du grand artiste allemand.

Un portrait de Frédéric le Sage, dont la protection assura la liberté des réformateurs, un portrait de Philippe Mélanchthon, le diacre de Luther, un portrait de Wilibald Pirkeymer, autre personnage protestant de l'intimité du peintre, et dont on a quelquefois pris la figure ébouriffée pour celle de Luther lui-même, un portrait d'Érasme qui prépara la réformation et qui la servit sans oser la proclamer, complètent à peu près le nombre des planches qui sont conservées au cabinet des estampes dans l'œuvre d'Albrecht Duerer. Je ne vous parle pas des gravures qui représentent l'arc de triomphe de l'empereur Maximilien, le char de triomphe du même prince, et celui de Charles-Quint. Ces pièces ont la réputation d'être le chef-d'œuvre de la gravure sur bois; mais il a été prouvé qu'elles ne sont pas de la main d'Albrecht, et il est au moins douteux que les dessins en aient été entièrement fournis par lui.

Certes, voilà une grande quantité de compositions remarquables. Les gravures qui les ont popularisées, faites au temps d'Albrecht Duerer, quelques unes par lui-même, portent un grand cachet de vigueur et d'originalité; mais elles n'ont pas ces variétés de teintes et ce fuyant des contours, que le burin sait reproduire aujourd'hui, et qui sont in-

dispensables pour faire connaître tout le mérite de la peinture allemande. Je dirai même qu'elles peuvent donner une idée entièrement fausse de la couleur d'Albrecht Duerer, qui serait plus chargée et plus noire que celle de Rembrandt si on s'en rapportait à leur apparence, et qui est au contraire lumineuse, claire et fine à ravir.

Dans les trésors des cathédrales d'Aix-la-Chapelle et de Cologne, dans la plupart des galeries de la Belgique et de l'Allemagne, j'avais déjà vu des pages qui avaient peu à peu modifié mes idées sur Albrecht Duerer. Nulle part je n'ai rien aperçu qui mît son génie dans tout son jour, comme fait le tableau devant lequel je viens de passer plusieurs heures. Cette composition a pourtant été quelquefois attribuée à Grégoire Peins, qui fut l'élève de Raphaël après avoir été celui d'Albrecht. Tout ce que je pourrais admettre pour accorder quelque chose à ce doute et pour réserver néanmoins la part légitime du génie, c'est que le tableau du musée d'Augsbourg aurait en effet été peint par Grégoire Peins d'après un original du maître, sous ses propres yeux, avec l'aide de ses conseils et même de son pinceau.

Ce chef-d'œuvre représente un crucifiement. Le Christ, élevé en croix, occupe le milieu de la page; le bon larron et le mauvais larron sont peints sur les volets. Dans ce sujet si pathétique, la douleur

ordinairement violente d'Albrecht Duerer devient tout à la fois plus majestueuse et plus douce; par la puissance du calme, sous les formes les plus brillantes, elle s'élève à un idéal qui me paraît être le plus haut et le plus bel effort de l'ancienne école allemande.

La couleur de cette peinture est d'une fraîcheur admirable; rien n'égale son éclat si ce n'est peut-être l'infinie et pourtant harmonieuse variété des tons. La partie supérieure est jetée dans l'ombre, comme si le ciel s'attristait de l'agonie de son Dieu. La lumière brille au contraire sur les hommes assemblés au pied de la croix, qui sont régénérés par le sang de la victime; ce parti pris a du reste fourni au peintre un moyen ingénieux pour représenter, dans le haut de son œuvre, les esprits invisibles qui viennent assister à cette heure solennelle, et que le regard ne découvre que peu à peu, dans les ténèbres, pour ainsi dire, par l'effet d'une seconde vue. S'il me fallait essayer de caractériser d'une manière plus précise la couleur de cette page, je la comparerais au coloris de Van-Eyck et d'Hemling, dont l'accord dominant se compose des nuances diverses de la pourpre. Mais elle a moins d'uniformité et d'apprêt, plus de ressources, plus de vie, plus de chaleur; elle rappelle les visites qu'Albrecht Duerer a faites à Venise aux élèves de Jean Bellin.

La composition n'est pas moins merveilleuse; l'intérêt est distribué dans toutes les parties avec un art singulier. Au centre, où le Christ émeut suffisamment le regard, le peintre n'a placé, au-dessous de la croix, que les Juifs, les persécuteurs, les indifférents, le chef qui donne les ordres du haut de son cheval, trois soldats qui jouent aux dés la tunique du juste; mais dans les deux volets, sous les larrons qui n'attirent point autant l'attention, il a groupé les disciples et les saintes femmes éplorées, pour que dans toutes les parties l'œil pût se reposer sur un sujet capable d'émouvoir.

Que de choses à dire sur le caractère des têtes! Quelle grande expression dans ces figures réduites au tiers de la dimension naturelle! Il y a, sous le bon larron, un saint Jean plein d'une jeunesse noble et mélancolique dans laquelle on sent, avec toute la douceur des peintres italiens, une fierté qui leur était inconnue. A côté de lui, Madeleine lève les mains vers le Sauveur; elle ne tord plus ses bras comme dans la gravure dont je vous parlais tout-à-l'heure; mais l'élan extatique de sa douleur est sublime. On voit l'âme de tous les autres personnages à travers l'immobile transparence de leur masque. A côté des disciples animés par la foi, ou accablés par la douleur, il y a, au pied de la croix, des hommes qui pensent; on lit sur leurs visages les différents augures que leur raison tire de cette grande scène;

et depuis la compassion philosophique jusqu'au scepticisme, on y distingue une suite de sentiments qu'on ne trouve guère dans la peinture italienne. C'est l'indépendance de l'esprit germanique qui a produit cet admirable résultat; et l'ami de Mélanchthon s'y montre plus audacieux peut-être que le réformateur lui-même.

Le Christ est peint sous les formes que la tradition a consacrées; la maigreur de son corps est un peu exagérée, ainsi qu'on le remarque dans toutes les œuvres d'Albrecht Duerer; les anges qui planent sur la croix ont des chapes d'une couleur ardente qui se fond, par un effet magique, avec l'ombre générale du ciel; les lignes de leur groupe sont d'une élégance extrême. Les deux larrons sont deux études de la plus parfaite originalité. Cette connaissance du tempérament qu'on appelle physiologie, et dont on fait tant de cas aujourd'hui, y est exprimée d'une manière surprenante. Le bon larron est un gros homme sanguin, qui n'a rien de pervers au fond, mais qui, un jour, emporté par une humeur violente, a fait involontairement quelque mauvais coup. Aussi comprend-on que l'ange qui lui apparaît fait toute justice en venant secourir son âme. Le mauvais larron est au contraire un homme bilieux, délibérant son crime à la longue, et l'aiguisant dans les fureurs de ses insomnies; celui-là s'est dépravé lui-même par l'u-

sage de sa volonté et il n'obtiendra pas de pardon.

Voici une idée extraordinaire, qui serait détestable dans un peintre médiocre et qui est admirable dans Albrecht Duerer! Comment vous figurez-vous que l'artiste a représenté la damnation du mauvais larron? Dans les nuages, dont la tête du méchant est entourée, volent ces insectes et ces monstres, symboles du vice et de la honte, qui reparaissent souvent dans les œuvres du maître de Nuremberg. Puis, au milieu de leurs troupes imperceptibles, en regardant avec une grande attention, on découvre une chimère infernale, cramponnée dans les cheveux hérissés du patient; ce démon saisit l'âme qui sort de la bouche, sous la forme d'un petit spectre humain et qui a encore le pied pris dans les lèvres. La finesse avec laquelle ces détails délicats sont peints, et l'ombre où ils sont jetés, leur donnent l'apparence fantasque et mystique qui peut seule sauver leur étrangeté. Ce motif qui est conforme au tour ordinaire de l'imagination d'Albrecht Duerer, ne lui appartient pas; j'en ai vu le germe dans plusieurs peintures byzantines. A Vérone, dans la basilique de Saint-Zénon, on conserve avec soin des portes ciselées, ouvrage grossier, mais pourtant précieux de l'art du XIe siècle. Dans les panneaux, où sont représentés les faits de l'histoire sainte, se trouvent plusieurs exorcismes, et, entre autres, celui d'une jeune fille,

qui rend ainsi par la bouche un petit spectre humain dont le pied est engagé entre les deux lèvres. Albrecht Duerer a passé par Vérone en allant à Venise ; curieux des vieilles choses, sans doute il aura visité les portes de bronze de Saint-Zénon, et c'est peut-être à cette œuvre informe qu'il aura emprunté une pensée qui convenait si bien à son esprit.

Je sais que je dois trouver à Munich plusieurs tableaux de cet artiste. Vienne et Nuremberg en renferment aussi une grande quantité ; mais je doute qu'il y en ait de plus complets et de plus saisissants que celui que je viens de vous décrire. Maintenant je comprends les éloges de Vasari, qui, bien qu'il soit Italien à outrance, compare le génie d'Albrecht Duerer à ce que l'Italie a produit de plus grand. Quoique le moment ne soit pas venu de vous dérouler toutes les idées que ce tableau m'a suggérées, cependant je ne peux m'empêcher de vous laisser entrevoir quelques unes des perspectives nouvelles qu'il m'a découvertes. L'art italien et l'art allemand ont une source commune dans l'art gothique; tous deux tributaires de la pensée chrétienne, ils conservèrent des points nombreux de ressemblance, tant que le catholicisme régna sans contestation dans le monde. Aussi est-on étonné de la fraternité qui existe entre les peintres allemands du XIVe et du XVe siècles et ceux que

l'Italie produisit à la même époque. La Renaissance offrit à l'art italien, avec les admirables modèles de la Grèce, des entraînements qui le menèrent promptement à la perfection, mais qui le détournèrent de son origine. L'art allemand, éloigné de la terre classique où l'Antiquité refleurissait, fut plus fidèle à son passé, et conserva plus de caractère et plus de rudesse. Mais Albrecht Duerer essaya de rapprocher l'école natale de celles qui dominaient au-delà des monts. Tandis que Luther séparait pour toujours la Germanie de Rome, notre peintre tendait, au contraire, à resserrer le lien de leur antique alliance. Il voulait réconcilier les protestants et les papistes, les Gibelins et les Guelfes, l'ogive et le plein cintre. C'était l'idée d'un génie élevé et d'un grand courage. Mais cet effort qui enfanta de très beaux ouvrages, et qui suscita, durant quelque années, des artistes éminents, ne laissa pas de traces durables. Le moine de Wittemberg fut plus fort que le maître de Nuremberg. Il est à remarquer que, lorsque l'Allemagne et l'Italie interrompirent leur mutuel échange, l'une et l'autre virent leur gloire décroître rapidement. Au XVIIe siècle, l'Italie est livrée aux affectations de l'Albane; et, en même temps, paraît en Hollande une espèce d'art exclusivement protestant, qui n'est que la dégénérescence et la miniature fardée de l'ancien art allemand.

A côté du crucifiement d'Albrecht Duerer, sont placés deux grands tableaux d'Holbein qui pourraient fournir la matière d'une comparaison curieuse. Appartenant à Augsbourg, par sa naissance, par sa famille, par ses traditions, Holbein est comme Duerer, un rejeton éloigné des écoles de Cologne et de Bruges; c'est d'elles qu'il tient cette touche scrupuleuse et cette exacte imitation de la réalité que personne n'a possédées peut-être autant que lui. Il peint les têtes avec une finesse et une naïveté charmantes; il excelle à composer un costume élégant; mais il manque de profondeur et de force. Albrecht Duerer donne aussi à toutes ses peintures cet air de vérité qui est un des signes particuliers de l'école allemande; il représente la nature sous des traits quelquefois offensants, jamais indécis et superficiels. L'ami de Mélanchthon peint l'âme de la vérité; celui d'Erasme s'arrête volontiers à l'épiderme. Holbein est plus jeune qu'Albrecht Duerer de toute une génération; par ses arrangements qui sont réguliers et par ses accessoires qui sont souvent classiques, il témoigne d'une époque plus avancée. Effectivement, il plonge tout entier dans le XVI$_e$ siècle; Albrecht Duerer, au contraire, né en 1471, fut formé par le XVe. Vous voyez où j'en veux venir; on a trop vanté le XVIe siècle aux dépens du XV$_e$. Souvenez-vous que les artistes qui ont illustré l'époque de Léon X, Pérugin, Léonard,

Michel-Ange et Raphaël lui-même, avaient reçu l'empreinte de leur génie et en avaient déjà fourni les preuves, lorsque la première heure du XVIe siècle a sonné.

Je ne dois pas passer sous silence quelques tableaux d'un autre artiste de ce pays, Hans Burgkmayr. On a long-temps pensé qu'il avait été élève d'Albrecht Duerer; mais il paraît aujourd'hui prouvé qu'il ne fut que son contemporain et son ami. Il a gravé plusieurs planches qu'Albrecht avait dessinées, et notamment celles du char de triomphe de l'empereur Maximilien. Né à Augsbourg en 1473, il y mourut, à ce qu'on croit, en 1559. Sa manière est tout allemande; il rencontre quelquefois des têtes douées d'énergie ou de méditation; mais il ne sait pas tempérer sa dureté et sa sécheresse.

Pour achever de vous donner une idée de ce musée, il me suffira d'ajouter qu'il renferme une assez nombreuse collection de tableaux attribués à des maîtres qui, sans doute, les renieraient, alors même qu'ils les auraient vraiment exécutés. Je veux excepter toutefois quelques têtes de Giorgione, de Titien et de Tintoret, qui, avec les fresques dont la plupart des maisons de la ville sont couvertes, témoignent encore des relations qu'Augsbourg entretenait avec l'Italie, au temps de l'antique prospérité de son commerce. Il ne me reste plus rien à vous

dire aujourd'hui, sinon que je vais me hâter d'arriver à Munich. J'ai essayé de vous faire lier connaissance avec le plus grand peintre et avec le plus grand sculpteur que l'Allemagne ait produits. Tous deux, ils étaient de Nuremberg, où l'art allemand avait établi son foyer au xve et au xvie siècle. De nos jours, la Bavière a enveloppé la Franconie dans ses frontières; mais on dirait qu'en mettant la main sur Nuremberg, Munich a senti se réveiller l'étincelle étouffée sous les ruines de la vieille cité impériale, et qu'elle a reçu le feu sacré dans son propre sein. Allons donc voir ce que font les héritiers d'Albrecht Duerer et d'Adam Kraft.

IV

La ville de Munich.

Au milieu des interminables plaines de la Bavière, s'élève, sur un petit mamelon, le village de Tachau. Du haut de cette éminence, par le temps le plus beau du monde, j'ai découvert, au midi, la chaîne des montagnes du Tyrol, noyées dans un lointain océan de lumière; j'ai salué ces Alpes glorieuses avec une ivresse de cœur dans laquelle votre sou-

venir était mêlé. Puis, tout-à-coup, en redescendant l'autre pente de la colline, j'ai aperçu, à l'extrémité d'une plaine non moins vaste que celle que je venais de parcourir, de grands plans de constructions et d'immenses parallélogrammes de bâtisses inachevées. C'était Munich, dont j'étais encore séparé par une distance de quatre lieues. Dans ce rapide instant, il m'a semblé voir un de ces profils de ville grecque, que les voyageurs des siècles passés ont quelquefois retrouvés au milieu des déserts de l'Orient. Avant que je fusse arrivé au bas de la rampe, le mirage avait disparu. Je me suis enfoncé sous une longue et tortueuse avenue, dont les grands arbres ont tout dérobé à mes regards; et ce n'est qu'au bout de deux heures que j'ai revu Munich, en y entrant.

Le premier examen n'a point entièrement démenti l'idée que j'avais prise du haut de la colline de Tachau. Les souvenirs de l'Italie et de la Grèce m'ont d'abord frappé dans cette ville où je m'étais attendu à ne rencontrer que ceux de Bruges et de Cologne. Je cherchais des yeux l'horizon pour savoir si j'étais vraiment au nord ou au midi des Alpes; et je me figurais le génie d'Albrecht Duerer descendant, le soir, sur Munich, et faisant de longues et amères méditations sur l'invasion de cet art italien, auquel il avait voulu autrefois frayer le passage des monts!

Il est rare, lorsqu'on entre dans une ville, que le regard ne rencontre pas quelque fait caractéristique, qui vous mette en rapport avec le démon familier du lieu. Je me souviens qu'en arrivant à Londres, ayant débarqué dans la Cité, je fus saisi du triste aspect de tous ces hommes noirs et silencieux qui s'écoulaient rapidement, et de ces petites habitations sombres et non moins taciturnes que la foule qui les coudoyait. Tous les habits étaient boutonnés, toutes les portes étaient closes; les maisons avaient l'air d'autant de boîtes dans lesquelles chacun avait placé son égoïsme sous la protection des verroux et des cadenas. Tout-à-coup un vieillard frappe à la porte d'une de ces prisons. Qui l'ouvrit? Ce fut une charmante enfant dont les boucles blondes, dont les rubans bleus, dont la robe blanche, dont les lèvres roses et fraîches souriaient sur le seuil de la vie privée, et en révélaient le charme intérieur. Dans ce contraste était tout le mystère de la vie anglaise.

Eh bien! savez-vous ce que j'ai aperçu en entrant à Munich? Les rues m'ont offert d'abord une file régulière de jolies maisons bien blanches et bien propres, précédées et souvent séparées par de petits jardins. Mais déjà les fenêtres, au lieu d'être carrées, présentaient le plein cintre latin; et la porte, au lieu d'occuper le centre de la façade, était ouverte sous ces petites terrasses latérales qui rappellent les ha-

bitations italiennes. Dans la plus romaine de ces jeunes maisons, j'ai entrevu un sculpteur qui travaillait devant les fenêtres ouvertes du rez-de-chaussée. Il venait de rajuster le bras d'une statue mutilée, et il passait, par-dessus sa soudure, une couche de plâtre frais. Les rayons de la lumière qui déclinait se jouaient dans les angles de sa rude figure, avec l'ombre de sa chevelure en désordre; et, en vérité, il me semblait voir un contemporain d'Albrecht Duerer, condamné à restaurer les statues de quelque jardin de Rome.

Cette impression s'est, malgré moi, gravée dans mon esprit; et tout ce que j'ai vu, depuis le peu de jours que je suis arrivé à Munich, ne l'a point complétement effacée. Cependant, je vous l'avouerai, je suis revenu du désappointement qui m'avait tout d'abord empêché de saisir les rapports de ces importations italiennes avec le lieu qu'elles ornent et avec l'ancien art allemand dont j'ai essayé de vous donner une connaissance préliminaire. La vivacité même de mon premier étonnement m'a jeté dans des recherches qui, je l'espère, ne seront pas stériles. Déjà familiarisé avec les constructions de Munich, j'en trouve le plan vaste, l'aspect imposant; sous la forme de l'imitation, bien souvent j'ai distingué une pensée juste et originale. Je vous initierai successivement à tous ces travaux; aujourd'hui, je me bornerai à vous tracer la carte du

pays, dans lequel nous pourrons ensuite nous promener à l'aise.

Munich est bâtie en rase campagne, sur la rive gauche de l'Isar, petite rivière qui coule du midi au nord, et qui, sortie du pied des Alpes tyroliennes, va se jeter dans le Danube entre Ratisbonne et Passaw. Ce n'est pas une de ces eaux claires et tranquilles dans lesquelles les villes aiment à baigner leurs pieds; grossi par les continuels orages qui éclatent dans les montagnes, ce torrent ravage les plaines qu'il arrose. Aussi a-t-on eu soin de le tenir à distance de la ville, et d'enfermer dans de hautes digues le large lit dans lequel il se déplace sans cesse. Un canal conduit ses flots sous la partie des remparts qui subsiste encore.

Le nom de Munich (en allemand Munchen) indique suffisamment qu'un couvent de moines s'élevait autrefois à la place de la ville. Il n'est question de celle-ci que dans les commencements du XIIe siècle. Un pont jeté sur l'Isar et un magasin de sel fondé à quelque distance lui donnèrent naissance. Munich, malgré son prodigieux accroissement, a conservé la figure que son origine lui avait imprimée. Une longue rue, qui va de l'orient à l'occident, dans la direction du pont de l'Isar, rencontre une autre rue qui descend du midi au nord. A leur point d'intersection se trouve la place Schrann, tout entourée de vieilles arcades, qui parlent encore du

marché par où commença la prospérité de Munich.

Dans les premières années du XIVe siècle, le duc Louis, qui fut élu empereur d'Allemagne sous le nom de Louis IV *le Bavarois*, profita de sa haute fortune pour embellir la ville où son aïeul avait établi sa résidence; il donna à Munich la figure d'une petit cercle, dont la place Schrann était le centre. Un de ses successeurs, le duc Sigismond, qui vivait à la fin du XVe siècle, fit construire la cathédrale, à l'ouest de la place Schrann. Il n'y dépensa pas grand temps, ni sans doute beaucoup d'argent. Ce temple, terminé en vingt ans, est tout en briques, depuis le portail jusqu'au chevet, et nu de la tête aux pieds. Il présente une masse informe, dont ses deux tourelles ne servent qu'à augmenter la lourdeur. En voyant cet édifice, je me suis sérieusement demandé si le pays qui l'a produit n'avait pas quelque originel et incorrigible défaut de goût. L'intérieur n'est pas plus correct. Ses trois nefs sont trop resserrées, et ses trente fenêtres sont d'une étroitesse que leur hauteur fait encore ressortir. Cependant on trouve dans ce vaisseau des vitraux curieux, quelques fières statues de chevaliers sculptées sur des tombes gothiques de marbre rouge, et, dans le chœur, un vaste monument funéraire en marbre noir, accompagné de grandes figures de bronze, qui fut élevé à la mémoire de l'empereur Louis IV par l'électeur

Maximilien, l'un des plus illustres rejetons de sa race.

Pendant le xviᵉ siècle, Munich s'agrandit pour recevoir des hôtes nouveaux que la politique de la maison de Bavière lui imposa. Le luthéranisme avait pris naissance dans le nord de l'Allemagne, chez ces peuples du Hartz qui, depuis Herman et Witi-Kind, semblent chargés par Dieu de protester contre toutes les dominations absolues. Mais le midi de l'Allemagne, plus étroitement enchaîné à la fortune des empereurs, lutta, dès les commencements, contre l'invasion de l'esprit saxon, et s'engagea à maintenir les traditions religieuses qui garantissaient l'unité de l'empire. Aussi les alliés de la maison d'Autriche accueillirent-ils avec le plus vif empressement les jésuites qui venaient offrir au catholicisme le secours de leur ferveur et de leur organisation toute puissante. Guillaume Iᵉʳ, duc de Bavière, se hâta de leur donner un établissement à Ingolstadt; Albert III, son fils, les appela à Munich; le fils de celui-ci, Guillaume II, leur éleva dans sa capitale une immense et magnifique demeure. Il la fit construire vers le couchant, derrière la cathédrale; mais, pour mieux témoigner de l'importance qu'il attachait à cette riche fondation, il bâtit son propre palais derrière celui des jésuites, et lia l'un à l'autre par une communication particulière. Quoique terminés avant la fin du xviᵉ siècle, ces édifices n'ont au-

cune des qualités supérieures qui distinguent les œuvres de cette grande époque; ils n'annoncent par aucun côté ce culte éminent des arts qui, de nos jours, a attiré l'attention de l'Europe sur la capitale de la Bavière; il y a, au contraire, dans l'entassement confus de toutes les masses dont ils se composent, cette pesanteur indigène que je vous ai déjà signalée dans la cathédrale. L'église des jésuites, qui est sous l'invocation de saint Michel, mérite seule une exception; sa voûte unique est d'un jet assez audacieux; quant à la haute muraille qui lui sert de façade et qui est décorée des statues des grands princes du saint empire romain, elle est réellement plus étrange qu'élégante.

Ces constructions considérables forcèrent les remparts de Munich à s'écarter, et à enfler leur arc vers le couchant. Ce fut le fils de Guillaume II, l'électeur Maximilien, qui acheva de préciser leur courbe nouvelle, et qui ferma le cercle dans lequel la ville a été resserrée jusqu'au commencement de notre siècle. Ce prince, qui ouvrit avec éclat la guerre de Trente-Ans et qui eut le bonheur, rare parmi ses contemporains, de lui survivre, recueillit les fruits de la politique de sa famille : il obtint de l'Autriche, qu'il défendit, la dignité électorale, et de la France, qu'il ménagea, l'agrandissement de ses états. Il fraya glorieusement à la Bavière le chemin des grandeurs auxquelles elle est parvenue depuis lors. Voulant

donc se faire un palais digne de sa fortune et de l'avenir qu'il rêvait pour sa race, il le bâtit au nord de la ville, dans un emplacement où il n'était gêné par aucun obstacle. Ce monument, qui a été regardé comme une des merveilles du XVIIe siècle, inaugura le goût des arts à Munich. Il est encore aujourd'hui la résidence des souverains de la Bavière ; mais il s'est fait, selon les temps, bien des changements au dedans et au dehors de ses murs.

Jusqu'à cette époque, c'est toujours la place Schrann qui a été le centre de Munich. La population s'est assise autour de ce marché, d'abord à l'étroit, de manière à ne pas dépasser le rayon de la cathédrale ; puis elle s'est élancée plus avant, et elle a atteint jusqu'aux constructions des princes du XVIe et du XVIIe siècle ; elle s'est ainsi éparpillée dans quatre directions : à l'orient, vers l'Isar, sur la route de l'Autriche ; au midi, vers le village de Sendling, sur le chemin du Tyrol ; au couchant, à l'entour du collége des jésuites et du palais de Guillaume II ; au nord, du côté de la résidence de Maximilien. Telle était la capitale des ducs de Bavière ; en portant son palais au nord, Maximilien prépara, à son insu, les projets qui ont été exécutés de notre temps. Aujourd'hui la capitale des rois de Bavière a deux centres ; la place Schrann est encore le pivot de l'ancienne ville ; mais par le palais du vieil électeur passe l'axe d'une ville nouvelle. Vous savez de la première

tout ce qu'on en peut dire; c'est de la seconde que je vous parlerai désormais.

La révolution, qui a renversé un trône en France, en a élevé un en Bavière; en 1805, le duc Maximilien-Joseph reçut le titre de roi après être entré dans notre alliance. Alors s'ouvrit pour Munich l'époque de ses plus hautes splendeurs. Des bâtiments nombreux commencèrent à sortir de terre, et investirent bien vite le palais des souverains, qui était resté si long-temps isolé à l'extrémité de la ville. Devant sa façade occidentale, à l'endroit qu'encombraient encore, il y a quelques années, les débris des fortifications de la guerre de Trente-Ans, se rencontrent aujourd'hui la rue de Brienne et la rue Louis, qui n'ont rien à envier au luxe des plus belles capitales. Dans le vaste carré déterminé par ces deux rues, s'étend le faubourg Maximilien. Ce faubourg, c'est une ville.

Cette ville a enveloppé au midi les remparts de Guillaume II, en laissant, à la place de leurs fossés, un magnifique boulevart qui imite la courbe de ceux de Paris; au couchant, elle accompagne fort au loin la route d'Augsbourg; au nord, elle renferme celle de Nuremberg entre deux haies de monuments remarquables. L'ensemble de cette construction est plein de grandeur; chacune de ses rues tirées au cordeau, chacun de ses carrefours, chacun de ses angles a quelque curiosité à vous offrir. Dans la rue de

Brienne s'élève un obélisque de bronze, à l'honneur des Bavarois qui sont morts dans les rangs de l'armée française, au milieu des neiges de la Russie; puis, plus loin encore, la Glyptothèque, charmant temple grec qui renferme les fameux marbres d'Égine; et, vis-à-vis la Glyptothèque, la basilique de Saint-Boniface, où l'art essaie de renouveler les formes les plus antiques de la foi romaine. Dans la rue Louis on trouve la Bibliothèque, l'Institut des aveugles, l'Université, le Séminaire, édifices qui rappellent différentes époques de l'architecture italienne du Moyen-Age, et dont l'église Saint-Louis forme comme l'abrégé et le centre. Dans l'espace que ces deux rues comprennent, on rencontre la Pinacothèque, l'une des plus précieuses galeries du monde; le palais d'Eugène Beauharnais, qui renferme, avec de grands souvenirs, une collection magnifique; le palais du duc Max de Birckenfeld, orné par des mains vraiment inspirées.

Toutes ces rues et tout ce luxe ne ressemblent à rien de ce qui se fait aujourd'hui dans le reste de l'Europe. On n'a jamais réuni sur un même lieu tant de régularité et tant de variété à la fois. L'imitation italienne n'a point ici le caractère absolu et monotone qu'elle a eu en France pendant deux siècles. Des époques fort différentes du génie ultramontain y sont reproduites et cultivées; elles laissent aux autres écoles, même à celles de l'Allema-

gne, une place, circonscrite peut-être, mais honorable. Puis, à côté d'un monument, on trouve un jardin, auprès d'un grand palais, une petite maison ravissante. Tout s'entremêle; mais rien n'est exempt de soin et d'étude; il y a un certain air architectural qui rassemble et fond les diversités; partout on trouve, sinon l'art lui-même, au moins son influence et sa trace. Et, enfin, ce dont j'enrage et je jouis à la fois, aucun des édifices dont je viens de vous parler n'est achevé. Non, la Glyptothèque elle-même, qui a été commencée la première, n'est point terminée; ses niches extérieures attendent encore leurs statues. La basilique Saint-Boniface n'est pas encore couverte. La Pinacothèque n'a pas encore reçu le tiers de sa décoration. La Bibliothèque n'a pas encore reçu ses livres. On n'a encore posé ni la corniche du Séminaire ni celle de l'Université. On n'a pas encore recrépi les piliers de Saint-Louis. Bien plus, le croiriez-vous? le palais du roi qui a fondé tous ces monuments n'a pas encore ses grandes salles de réception. La nouvelle Munich ne sera sans doute complétement bâtie que dans dix ans. Eh bien! je me plais cependant à errer, tout le long du jour, à travers ses constructions inachevées; il y a partout tant d'ardeur, de hâte et de travail! Tous les arts sont occupés ensemble; avant que l'architecte ait posé le toit d'une église, le peintre peint déjà à fresque la muraille et le sculpteur décore le péri-

style de statues. Ne pensez pas que rien soit négligé ou traité accessoirement; ces artistes allemands arrivent à la besogne avec leurs idées toutes faites, avec leurs opinions arrêtées et inébranlables. Vous leur donnez une église tout entière à peindre, depuis le haut jusqu'en bas; incontinent ils commencent à la porte, et ne s'arrêtent que lorsqu'ils ont terminé la coupole du chœur. La science les a prémunis; elle ne les abandonne pas un instant; mais la jeunesse aussi les soutient et les presse de ses aiguillons. La jeunesse et la science, beaucoup de réflexion, beaucoup d'activité, des théories diverses appliquées avec talent, l'imitation du passé, le mouvement du présent, toutes les idées anciennes, leur air tout nouveau, voilà ce qui me charme à Munich.

Mais je ne vous ai pas parlé du lieu le plus agréable de cette ville nouvelle dont la Résidence est le centre : au nord du palais, le long de la rue Louis, et bien au-dela, s'étend un jardin anglais, tout rempli d'ombrages et de rêveries. Les eaux détournées de l'Isar y viennent d'assez loin par plusiers canaux; elles coulent à plein bord au milieu des pelouses vertes, se divisent, se ralentissent, décrivent des courbes sous le clair-obscur des taillis, se rejoignent sous des ponts découverts, se précipitent sur des rochers, au pied d'une cabane, tournent le flanc d'une montagne, s'étendent encore dans la plaine, y forment un lac semé d'îles

et de bateaux, et ne sortent de cet endroit enchanté qu'après s'être promenées, pendant plus d'une lieue, à travers les allées tortueuses où elles entretiennent une éternelle fraîcheur. Ce parc qui côtoie la ville est ouvert à tout le monde. A l'entrée est une petite statue de marbre d'un joli travail, sur le bouclier de laquelle est écrite une inscription qui invite à jouir de la nature sans souci, et dont le premier mot est *Harmlos*. *Harmlos* est devenu le nom de la statue; quand deux amis veulent se retrouver, ils se donnent rendez-vous au *Harmlos*. C'est un nom qu'on entend souvent prononcer à Munich. Je veux vous dire aussi celui de l'artiste qui a fait cette statue, parce que je vous parlerai souvent de son fils qui est un des plus grands artistes de l'Europe; l'auteur du *Harmlos* s'appelle Schwanthaler.

Quand j'ai passé tout le jour à visiter les monuments, les peintures et les statues de la ville, le soir je viens me promener au jardin anglais. Les honnêtes familles que je coudoie ne font guère plus de bruit que le flot qui balance les marguerites au bord des pelouses. Je dévide volontiers mes idées à travers les interminables replis des sentiers; j'évoque, sous leurs ombres propices, le fantôme de l'Allemagne. Mes yeux rendent compte à mon esprit de ce qu'ils ont vu dans la journée. Ah! plus souvent, plus souvent encore, je reporte ma pensée aux jours tranquilles de ma vie; je supprime

la distance qui nous sépare, je crois vous voir glisser au détour de l'allée, amis heureux! Je me hâte, je vous rejoins, je vous parle; je retrempe au feu divin de vos âmes mon goût parfois déconcerté; je cherche avec vous, dans une communication silencieuse, la cause et le but de toutes les œuvres qui ont dévoré ma journée. Savez-vous, dites-moi, pourquoi l'imitation est le caractère dominant des monuments de Munich? La ville ici n'existe point par elle-même; créée par le palais, c'est en lui que se peut trouver le secret de la forme qu'elle a prise. Je retournerai donc au palais demain; puis, le soir, j'en reviendrai causer avec vous. Nous nous retrouverons au *Harmlos*.

LA

RÉSIDENCE DE MUNICH.



V

Palais de l'électeur Maximilien.

En descendant de la place Schrann à la rue Louis, on trouve, dans la rue Schwabing, l'ancienne façade du palais de l'électeur Maximilien. C'est une haute muraille grise qui porte la trace presque insaisissable de quelques fresques effacées; elle est percée de deux rangs de grandes fenêtres sans encadrements, dont la nudité ajoute à la sé-

vérité de l'édifice. Elle a deux entrées principales; ses deux portails en marbre rouge affectent les formes les plus énergiques de la Renaissance; ils sont ornés de figures de bronze, dont la couleur se marie admirablement avec les reflets fauves du marbre, et qui représentent des lions portant des armoiries, des allégories de la Sagesse et de la Justice, du Courage et de la Modération. Mais, au milieu de l'édifice, entre les deux portails, et plus haut que leurs grandes ouvertures, s'élève une vaste niche également en marbre rouge; dans cette niche est une statue en bronze de la Vierge, aux pieds de laquelle une lampe brûle sans cesse comme devant un autel.

L'histoire de l'électeur Maximilien est écrite en vivants caractères sur cette austère façade, dont il avait lui-même tracé le plan. La Bavière est un pays catholique; mais ses princes ont presque toujours été plus catholiques qu'elle. Je vous ai déjà dit que Guillaume II avait bâti un palais aux jésuites, et le sien derrière le leur. Non content de cette œuvre pie, et de toutes les autres qu'il fit encore, ce prince abdiqua, et remit à son fils la couronne ducale, pour pouvoir s'adonner tout entier à la religion. Par penchant et par ambition, Maximilien fut le continuateur de son père. Élevé à l'université d'Ingolstadt avec l'archiduc Ferdinand, à qui il devait plus tard donner et conserver

l'empire, il fit, au sortir de ses études, un voyage à la cour d'Autriche, avec laquelle il noua dès lors d'étroites relations; puis il descendit en Italie. Il passa plusieurs années dans ce pays, où les merveilles s'accumulaient depuis des siècles, et qui produisait encore alors de grands artistes. Il ne se contenta point d'admirer leurs œuvres, il les étudia. Il se passionna surtout pour l'architecture, qui venait de jeter tant d'éclat sur la dernière moitié du XVIe siècle. Il y avait à peine quelques années que Palladio était mort; Fontana vivait encore. De retour dans sa patrie, Maximilien voulut les imiter; mais plus religieux que ces derniers propagateurs de la Renaissance, qui établirent définitivement le culte de l'art païen sur les ruines de l'art catholique, il pendit une madone de bronze entre les deux portes de son palais.

Maximilien n'était pas un dévot ordinaire; ce n'est point sans quelque raison qu'il reçut le surnom de Grand. Pendant les premières années de son pouvoir, qui furent aussi les premières du XVIIe siècle, il fut le personnage le plus important de l'Allemagne. Henri IV, qui cherchait à rendre à la maison d'Autriche le mal qu'elle avait fait à la France, détermina les protestants à s'unir contre elle. Maximilien fut nommé chef de la ligue que le catholicisme opposa à cette union. Néanmoins, son crédit était si universel, qu'en 1619, l'empire

étant vacant, les électeurs protestants le lui offrirent; il aima mieux l'assurer à Ferdinand, son ami d'enfance. Sa générosité donna le signal de la guerre de Trente-Ans. Ferdinand fut repoussé par les Bohémiens, qui déférèrent la couronne à l'électeur-palatin Frédéric. Maximilien fut seul capable de l'arracher de la tête du malheureux électeur, qui, chassé de tous ses états à la fois, s'en alla chercher des vengeurs par toute l'Europe, jusqu'à ce qu'il eût trouvé Gustave-Adolphe, de l'autre côté de la Baltique. Vous avez lu, dans l'histoire que Schiller a écrite, le récit de toutes ces guerres homériques, laissez-moi vous donner encore quelques détails qui ont un rapport plus particulier à Maximilien et à Munich.

En échange de ses bons services, Maximilien reçut de Ferdinand la dignité électorale, qu'un arrêt de proscription avait enlevée au Palatin. Mais il semble que le bonheur qui l'avait suivi jusqu'alors l'abandonna aussitôt qu'il fut revêtu des dépouilles du fugitif. L'Autriche, assaillie par les puissances du Nord, qui s'ébranlaient et sortaient l'une après l'autre de leurs frontières, n'avait plus assez des Bavarois pour se défendre; elle cherchait vainement une armée dans son sein, lorsque Wallenstein lui offrit d'en lever une à ses propres frais. La téméraire fortune de ce soldat fut un grand sujet de douleur pour Maximilien, qui se

ligua dès lors avec la France, afin de se débarrasser de ce rival de sa gloire et de son autorité. Richelieu, qui suivait les plans de Henri IV, et qu'on retrouve derrière toutes les dissensions qui désolèrent alors l'Allemagne, comprit aussitôt quel parti il pouvait tirer de cette jalousie pour ruiner secrètement l'Autriche, qu'il ne voulait pas encore attaquer de front. Il attacha à l'ambassadeur de Vienne, comme un personnage de peu d'importance, ce père Joseph, dont le froc a joué un rôle considérable dans toutes les intrigues de cette époque. L'éminence grise parut donc à Ratisbonne, où était l'empereur, et elle joignit sa voix à celle de l'électeur de Bavière pour demander le renvoi de Wallenstein. La parole d'un capucin était pour Ferdinand un oracle de Dieu. Son propre confesseur écrivait de lui : « S'il arrivait qu'il rencontrât sur son chemin un ange et un religieux, le religieux aurait sa première révérence; l'ange n'aurait que la seconde. » Aussi le commandement fut-il enlevé à Wallenstein; et ce héros, qui avait pris dans les camps l'habitude de régner, s'en alla traîner dans ses châteaux de Bohême les fastueux lambeaux de sa royauté militaire.

Cependant Gustave-Adolphe avait franchi la Baltique, et, dès qu'il avait mis le pied sur le continent, l'Allemagne avait reconnu son maître. Les Bavarois, qui lui disputaient seuls le chemin du

Midi, furent écrasés à Leipsick. Bientôt, loin de pouvoir sauver l'empire, ils furent incapables de défendre leurs propres foyers. C'était pour Wallenstein que Gustave-Adolphe triomphait; l'empereur fut obligé d'implorer la pitié de son général. Celui-ci mit les conditions les plus rigoureuses au service qu'on lui demandait; ce ne fut que lorsqu'on eut consenti à le faire dictateur qu'il reprit le commandement des forces impériales. Mais Gustave-Adolphe avançait toujours dans la Bavière; Maximilien, battu à Ingolstadt, demanda à son tour l'aide de Wallenstein: « La Bohême, répondit le généralissime, ne pouvait rester à découvert, et la meilleure manière de protéger l'Autriche était de laisser l'armée suédoise s'affaiblir devant les forteresses de la Bavière. » Au bout de quelques jours, le roi de Suède était entré à Munich, sans que personne eût osé lui en disputer les approches. C'est ainsi que le terrible duc de Friedland se vengeait.

Gustave-Adolphe ne s'attendait pas à trouver une aussi belle ville au milieu de ces tristes plaines de la Bavière; il dit que Munich ressemblait à une selle d'or posée sur un cheval maigre. Mais ce qui le frappa d'admiration, ce fut le palais de l'électeur. Quoiqu'on eût eu le temps de transporter à Werfen les trésors de Maximilien, il y avait encore dans sa demeure abandonnée assez de magnificence pour

étonner un prince nourri dans l'austère simplicité d'une cour luthérienne. « Quel dommage, s'écria le roi, que je ne puisse emporter ce palais sur des roulettes! » Puis, un instant après; il demanda le nom de l'architecte à l'inspecteur qui lui montrait les appartements: « Il n'y en a pas d'autre, répondit celui-ci, que l'électeur lui-même. — Je voudrais l'avoir aussi cet architecte, répliqua le roi, pour l'envoyer à Stockholm. — C'est de quoi il saura bien se garder, » repartit l'inspecteur. En attendant, le Palatin proscrit, aux dépens duquel Maximilien avait agrandi ses états et son rang, se promenait dans ce palais à la suite de Gustave-Adolphe, qui semblait lui en promettre la conquête.

Pour conjurer sa ruine, Maximilien alla en personne solliciter, au camp d'Egra, Wallenstein qui venait de le trahir, et il se soumit à son autorité après la lui avoir arrachée. Dès ce jour il se tint au second rang, et disparut sous les deux gloires rivales du roi de Suède et du duc de Friedland, qui remplirent toutes les oreilles du bruit de leurs combats et de leurs morts tragiques. Cependant, toujours mêlé à leurs luttes, il sut, avec une habileté qui était alors sans exemple, se ménager des intelligences dans les deux partis qui déchiraient l'empire et l'Europe; et lorsque, grâce au génie de Mazarin, de Turenne et de Condé, la France eut pris la haute main aux conférences de Munster,

Maximilien, qui n'avait pas cessé d'être l'allié de l'Autriche, se trouva cependant être assez l'ami des Français, pour conserver, par leur médiation, la dignité électorale et le Haut-Palatinat. Ainsi il fit deux parts dans sa vie : il passa la première à vaincre ; il employa la seconde à nouer les ruses les plus subtiles de la diplomatie. Je ne parle pas de sa vieillesse qu'il occupa de soins pieux pour expier les fureurs de sa jeunesse et les artifices de son âge mûr.

Tel fut l'architecte et le premier hôte du palais électoral de Bavière. Il n'avait cependant pas la prétention de s'attribuer publiquement l'honneur d'avoir bâti lui-même sa maison ; il avait auprès de lui, et à ses gages, une espèce d'artiste qui prêtait son nom aux plans de son altesse. Cet artiste, connu à Munich sous le nom de *Candid*, s'appelait Pierre de Witte. Né à Bruges vers 1548, il savait également peindre et modeler en terre ; il avait entrepris, pour se perfectionner, le voyage d'Italie, où il avait travaillé avec Vasari aux ordres du pape. Il avait ensuite été quelque temps au service du grand-duc de Toscane, pour lequel il avait dessiné des tapisseries. Pour se faire mieux venir des puissances ultramontaines, il avait italianisé son nom, et l'avait traduit par celui de Candito ou Candido, dont il signait ses ouvrages. Il est fort à présumer que c'est lors de son voyage en Italie que Maximilien se sera attaché le signor Candido ; il lui fit peindre

presque toutes les décorations de son palais. Quelques auteurs, trompés par la modestie de Maximilien, ont ajouté que c'était Candid qui avait dessiné les plans de la Résidence. Mais comment concilier cette opinion avec le mot qui fut prononcé en présence de Gustave-Adolphe et dont l'authenticité est complétement historique? D'ailleurs, le nom de l'artiste flamand est attaché à l'escalier du palais, que sans doute l'électeur lui abandonna comme un détail indigne de sa haute pensée. Pourquoi remarquerait-on que Candid a fait l'escalier, s'il avait fait le palais lui-même? Du reste, tout ceci est plein de ténèbres; et, je l'avouerai à notre honte, les biographes français ont confondu Pierre de Witte, Candido, qui travaillait à Munich au commencement du XVIIe siècle, avec Liévin de Witte, peintre de Gand qui naquit dans les premières années du XVIe.

Le palais, bâti par les architectes Maximilien et Candid, se divise en plusieurs compartiments qu'on appelle le Kaiserhof, le Brunnenhof, le Cappellenhof, le Grottenhof et le Kuchenhof. Ces mots sont les plus naturels du monde dans la langue allemande; ils signifient la cour de l'empereur, la cour de la fontaine, la cour de la chapelle, la cour de la grotte et la cour des cuisines.

La cour de la fontaine est remarquable par un bassin de bronze, orné de divinités mythologiques, dans lequel les statues des quatre fleuves princi-

paux de l'ancienne Bavière jettent de l'eau, au pied d'une statue d'Othon de Wittelsbach, chef de la maison qui règne à Munich. Ce monument est, dit-on, de Pierre Candid; au même artiste on attribue encore le tombeau de l'empereur Louis IV, élevé dans la cathédrale dont je vous ai déjà parlé, et le tableau du maître-autel de la même église. Il paraît que ce Pierre de Witte, à la fois architecte, sculpteur et peintre, tranchait du Michel-Ange à Munich. Si vous voulez savoir ce que je pense de son talent, je vous dirai qu'il me semble bien être le fils de sa patrie : c'est un Flamand qui a vu l'Italie sans pouvoir y oublier la Flandre.

Dans la cour de la grotte on trouve quelques restes assez curieux de ces rocailles et de ces coquillages qui ornaient les *villas* des seigneurs italiens à la fin du XVIe siècle. Lenôtre transporta plus tard ces ornements à Versailles; avant lui, Candid et Maximilien les imitèrent dans la *Grottenhof*. Mais c'est surtout dans le *Hof-Garten* (le jardin de la cour), que ces deux illustres collaborateurs avaient réalisé l'image de leur belle Italie. Ce jardin s'étend au nord, entre le palais et le jardin anglais. Là s'épanouissait autrefois tout le luxe d'une villa romaine; de vastes allées divisaient le plan en quatre grandes parties, qui elles-mêmes se subdivisaient en élégantes plates-bandes, bordées de haies de

buis et d'arbres nains; des statues en airain doré brillaient parmi les fleurs et sous le feuillage. Des jets d'eau lançaient leurs fusées de cristal en l'air. Au milieu s'élevait un temple à fontaine, sur la coupole duquel la statue en bronze de la Bavière admirait ces conquêtes italiennes enchaînées à ses pieds. Vers le levant, on avait creusé le bassin d'un étang; une chaussée, coupée par un pont, conduisait à une petite île où l'on trouvait deux pavillons de verdure. Des cygnes nageaient dans l'étang, à l'ombre des orangers, des lauriers et des aloès, sous l'abondante rosée que cent vingt-huit fontaines y répandaient sans cesse. Aujourd'hui, à la place de l'étang, il y a une grande caserne; à la place des plates-bandes, une forêt de châtaigniers. Mais lorsque les eaux et les lauriers ont disparu, l'Italie est encore restée maîtresse de cette terre où elle avait posé le pied.

Les modifications nombreuses qui ont été faites dans l'intérieur du palais n'ont guère laissé de trace des distributions ordonnées par Maximilien. Une seule partie de l'édifice a conservé la destination que l'électeur lui avait assignée. Il est vrai qu'elle est petite ; mais elle renferme elle seule plus de trésors qu'il n'y en a dans le reste du palais et dans la ville entière. En 1607, Maximilien fonda à la hauteur des tribunes de l'ancienne chapelle de la cour, un petit oratoire où il prodigua à Dieu et aux saints

les bijoux dont se parent les femmes et les rois. C'est ce qu'on appelle ici la riche chapelle. Mais Candid a peint sur la porte une madone fort agréablement laide. Les papes avaient couvert de marbre et d'or les murs de Saint-Pierre et de Sainte-Marie-Majeure; l'électeur voulut couvrir de diamants les murs de son oratoire.

Cette miniature de chapelle n'est éclairée que par deux croisées; son plafond, qui est tout en lapis-lazuli, est percé d'une miniature de lanterne; le pavé est formé des marbres antiques les plus précieux; les murailles sont ornées de mosaïques en pierre dure de Florence, imitant les plus fines peintures. Mais on ne voit percer que quelques parties de cette précieuse décoration qui est cachée sous un amas de richesses. Le grand autel du fond est tout en argent; à chacun de ses côtés, au-dessus de deux petits autels accessoires, s'élèvent de grands tableaux d'ébène dont les compartiments renferment des os de tous les saints de l'année, incrustés dans des pierres de toutes les façons; c'est un calendrier de diamants. Puis, à droite et à gauche, sont des armoires, des buffets, des vitrines dans lesquels ont montre des trésors de bijouterie et d'orfévrerie, évalués à plusieurs millions. Ce sont des crucifix, des calices, de petits autels, de petites cathédrales en or et en pierreries, des reliquaires couverts de pierreries, des mitres brodées de

pierreries, des ciselures et des émaux garnis de pierreries, des rosaires en pierreries. C'est partout de l'or rehaussé de perles, d'émeraudes, de diamants, de saphirs, d'améthystes. On attribue quelques unes de ces joailleries à Benvenuto Cellini; on fait voir aussi un petit tableau, peint sur émail, d'une finesse imperceptible, qui décorait, assure-t-on, l'autel intérieur de Marie-Stuart. Tous ces objets sont des dons de la maison de Bavière. J'ai vu bien des larmes à soulager dans tout ce faste inutile. Que fait à Dieu l'attirail de votre pompe mondaine? Ne s'est-il pas préparé son immortelle parure de ses propres mains? L'abîme n'est-il pas son marche-pied? Son trône n'est-il pas au-dessus des nues? Ne s'enveloppe-t-il pas de la lumière comme d'un manteau éblouissant? N'a-t-il pas donné à garder à la Nuit son étincelante couronne d'étoiles? L'électeur Maximilien traitait Dieu comme les princes ses voisins; il pensait surprendre sa faveur par des présents, et il voulait se ménager son alliance pour le jour des partages éternels.

VI

Appartement de Charles VII.

Passons à un autre prince, à un autre siècle, à d'autres monuments. Descendons de la guerre de Trente-Ans à une guerre moins héroïque, de l'électeur Maximilien à l'empereur Charles VII. A mesure que la maison d'Autriche subissait les atteintes lentes et sûres de la politique française, la Bavière se détachait peu à peu de son alliance, comme

si elle eût craint d'être entraînée dans sa ruine, qui semblait inévitable et prochaine. La France, de son côté, avait tout intérêt à ménager cet État, par lequel elle pouvait frapper l'Autriche d'une manière prompte et facile. Ferdinand-Marie, fils de l'électeur Maximilien, maria sa fille au grand-dauphin, le fils aîné de Louis XIV. Après lui, Maximilien-Emmanuel se rangea du parti du grand roi, dans la fameuse guerre de la succession d'Espagne; nos politiques l'en récompensèrent en donnant l'empire d'Allemagne à son fils, l'électeur Charles-Albert, qui est connu dans l'histoire sous le nom de l'empereur Charles VII.

Ce prince avait épousé la fille de l'empereur Joseph Ier; bien qu'il eût renoncé aux droits que cette alliance lui donnait sur les provinces héréditaires de l'Autriche, il voulut les faire valoir après la mort de l'empereur Charles VI, qui n'avait laissé que Marie-Thérèse pour lui succéder. On crut en France que le temps était venu d'écraser la maison d'Autriche en Allemagne, comme on l'avait chassée d'Espagne au commencement du siècle. Par malheur, le pouvoir était encore aux mains du cardinal Fleury qui, par ses temporisations et ses parcimonies, coupait l'aile à toutes les idées hardies, à toutes les entreprises énergiques. Les répugnances du ministre furent pourtant vaincues; et Charles-Albert entra en Bohême avec l'appui et le crédit de la France. Mais à peine

avait-il été reconnu archiduc d'Autriche à Lintz; qu'il fut abandonné à sa fortune par le retour des méticulosités du cardinal. N'ayant plus assez de force pour marcher promptement sur Vienne et pour s'y faire reconnaître par un coup d'éclat, il alla assiéger Prague, qu'il prit par escalade. Ne pouvant mieux, il s'amusa à s'y faire couronner roi de Bohême. Le maréchal de Saxe lui ayant fait compliment sur sa royauté : « Oui, dit-il, je suis roi de Bohême, comme vous êtes duc de Courlande. » L'événement prouva qu'il disait vrai. Marie-Thérèse, secondée par les Hongrois et par son génie, l'obligea bientôt à défendre ses propres possessions.

A cette époque le maréchal de Saxe et le maréchal de Belle-Isle menaient les affaires de France en Allemagne. Le premier ne put rien faire de décisif dans les états autrichiens; mais le second réussit à la diète de Francfort, qui déféra la couronne impériale à son protégé. Dans cette suprême dignité Charles VII ne trouva qu'une source de malheurs. Chassé trois fois de Bavière, il y rentra, à la fin de l'année 1744, pour y mourir quelques mois après. Si peu de temps qu'il ait séjourné à Munich, il s'y fit décorer un appartement dont la richesse annoncerait plus de bonheur. Lorsque Belle-Isle revint en France, après s'être immortalisé par la retraite de Prague, il ramena avec lui le comte de Saint-Germain, qui m-

patronisa à Paris l'illuminisme allemand. Par compensation, Charles VII monta son palais de Munich dans le dernier goût de France. C'est ainsi que les nations font de continuels échanges.

Le grand appartement de l'empereur Charles VII occupe le prémier étage du palais de l'électeur Maximilien ; il est tout rayonnant encore des pompes et du goût du XVIIIe siècle. Assurément madame de Pompadour, qui commençait à régner vers ce temps-là, n'a jamais rêvé pour Louis XV une plus belle demeure ; et Versailles ayant été dévasté par la révolution, je ne sache pas qu'il y ait nulle part, sur l'existence des princes du siècle dernier, un renseignement plus complet et plus curieux que celui-ci.

Une antichambre conduit dans une salle de réception ; et celle-ci dans une salle d'audience. Chacune de ces deux dernières est ornée d'un baldaquin en velours cramoisi et d'un siége royal de la même étoffe. Les tapisseries sont des brocarts magnifiques, dont le fond d'or est accablé de palmes et d'arabesques en velours rouge ; les portières, même étoffe, pendent du plafond jusqu'à terre. Si on les écarte, elles laissent voir, dans le panneau placé au-dessus des portes, des têtes d'empereurs romains, dont la sombre couleur vénitienne s'accorde admirablement avec la teinte ardente du reste de la décoration. Au plafond, les caissons du XVIe siècle ont disparu, pour faire place à des filets errants et à des fleurs

d'or entrelacées, qui sont comme le sceau de l'alliance de Charles VII et de Louis XV.

La grande salle d'audience a deux issues. Par celle de gauche, on entre dans la galerie verte, dessinée en forme de T, espèce de petit musée musqué, dont les chefs-d'œuvre sont une sibylle du Dominiquin, coiffée d'un turban, et quelques-unes de ces têtes de Carlo Dolce, qui dépassa, au XVIIᵉ siècle, l'afféterie du XVIIIᵉ. Ces doucereuses peintures sont encadrées dans des tentures de damas vert à si grands ramages, dans des glaces à baguettes si chargées de fleurs, dans des consoles si parées de guirlandes et de griffes, et enfin, dans un lieu si bizarrement coupé, que je ne pense pas qu'on puisse rien voir dans ce genre de plus extravagant et de plus historique.

Je fus étonné, lorsqu'après avoir retraversé la salle d'audience, j'entrai dans la chambre à coucher de l'empereur. Derrière une balustrade qui imite de son mieux celle des rois de France, s'élève un lit plus somptueux que tous ceux dans lesquels Louis XIV lui-même a jamais couché. Les rideaux seuls, qui ont une réputation européenne, contiennent de l'or pour une valeur de huit cent mille florins, ce qui fait plus de dix-sept cent mille francs de notre monnaie; ils sont si épais qu'ils forment une véritable cloison d'or mat autour du lit, lequel est immense et couvert de la même façon. Oh! la triste

magnificence! Si elle pouvait inspirer un sentiment à l'hôte impérial qui dormait à son ombre, c'était sans doute la crainte de voir un clou se détacher de cette machine, et d'être enseveli sous le poids de ces pompeuses murailles. Les reliefs hauts et serrés de ce morne tissu lui donnent l'aspect d'un grand bosselage architectural; mais il me serait difficile de vous dire quel dessin ils figurent. On n'y lit pas l'histoire de Vénus, comme sur la courtepointe que Delobel avait faite pour la jeune saison du grand roi. Ce qui est brodé sur ce lit, ce ne sont plus des allusions mythologiques, ni des fleurs, ni des palmes, ni des lignes qui rappellent en rien la nature; c'est le XVIIIe siècle, cette convention suprême, qui s'y est moulé lui-même, en y traçant quelque chose d'incréé qui ressemble de loin à des faisceaux de sceptres. Les tentures et les portières, sans être aussi riches, reproduisent des ornements analogues; l'or y est plus abondant, et le dessin plus chargé que dans les autres pièces. Dans cette grande salle il y a de petits meubles de bois jaune, couverts d'incrustations roses, et encore tout parfumés d'ambre; la cheminée est ornée d'une magnifique pendule de Boulle, qu'accompagnent deux grosses chimères, un cadeau d'un prix inestimable.

De la chambre à coucher on passe dans le cabinet des miroirs, qui est la merveille du lieu. Les murs sont couverts de glaces de Venise, mais non pas de

ces vastes morceaux de verre que notre époque prise à raison de leur énormité. Le XVIIIe siècle, à qui il fallait de la place pour jeter toujours des ornements à pleines mains, ne s'en fût pas accommodé. Aussi a-t-il eu soin de ne laisser entrer ici que de petits miroirs à travers lesquels il a fait pousser, depuis le sol jusqu'au plafond, une forêt de tiges d'or, qui s'épanouissent, en une multitude de girandoles. Sur chacune de ces mille consoles légères, une porcelaine se mire dans une glace; les vases de la Chine, tout bariolés de bleu et de vert, les charmantes figures de Saxe, qu'on croirait dorées par un beau soleil couchant, viennent là comme les fleurs de tous ces riches arbustes qui s'entrelacent sur les miroirs. Aux angles sont placés de grands candélabres d'or, et, çà et là, des siéges en satin blanc rayé de rouge. Au plafond est suspendu un lustre en ivoire, que Maximilien III a sculpté de ses électorales mains.

Ce boudoir conduit à un boudoir plus petit encore; dans celui-ci, des miniatures alternent sur les murs avec les miroirs et les tiges d'or. La touche mignarde et les légères couleurs de ces petites compositions font l'effet le plus singulier au milieu de leur riche encadrement; on croirait voir répéter un ballet de La Motte dans le boudoir de quelque maîtresse de Louis XV, et des bergères en rubans roses danser au milieu des glaces. Dans le nombre de ces ouvrages,

se trouve pourtant une aquarelle précieuse d'Albrecht Duerer, laquelle représente saint Jérôme. Où ce grand homme s'est-il égaré? Le plafond est orné d'un lustre en ivoire plus beau et plus travaillé que celui du cabinet précédent; il est l'œuvre du grand-électeur Maximilien Ier. Je ne sache pas que dans cet appartement on conserve rien du grand Candid. Je ne vous conduirai pas dans d'autres salles où l'on voit l'histoire de Bavière mise par celui-ci en tapisseries; je ne veux pas non plus vous faire descendre dans la chambre du trésor où l'on garde, au milieu de pierreries profanes, et à côté d'une statuette de saint George, tout or, agate, jaspe, rubis et émeraude, la couronne, le sceptre et le globe de ce malheureux empereur Charles VII. Voilà assez de richesses entassées et décrites; vous connaissez maintenant le passé du palais des souverains de la Bavière; vous avez vu l'Italie et la France y régner tour à tour en maîtresses. Il est temps de vous faire savoir ce que l'art a produit de nos jours pour cette demeure, et si l'esprit national, enfin éveillé, n'a pas opéré quelque réaction contre l'invasion du goût étranger.

VII

Le roi Maximilien-Joseph.

Avant de décrire les transformations plus récentes que le palais de l'électeur Maximilien a subies, il faut que je vous parle d'un homme qui est la cause première de ce qui se fait aujourd'hui à Munich.

C'était un gentilhomme, comme il y en a tant en Allemagne, allié aux plus grandes familles, mais réduit à une assez mince fortune par suite de ces

morcellements infinis qui font de l'histoire allemande un dédale inextricable. Il était issu de l'une des branches les plus éloignées de la maison de Bavière; son frère aîné était duc de Deux-Ponts. Pour lui, il n'avait en naissant d'autre perspective que de devenir la souche d'une nouvelle branche qui se serait reléguée dans un petit apanage, et d'être le chef de la maison Bischweiler-Deux-Ponts-Birckenfeld. Mais, jeune encore, et ne voulant pas s'ensevelir dans la médiocrité de son sort, il vint prendre du service en France, et reçut de Louis XVI le commandement du régiment d'Alsace. La révolution ayant éclaté dans ces conjonctures, il quitta l'armée où il ne pouvait plus garder les serments qu'il avait faits au roi. Aidé par un soldat, qu'il revit plus tard général à Munich, il repassa le Rhin, et retomba, de l'autre côté du fleuve, dans l'obscurité d'où il avait espéré sortir. Mais son frère mourut en 1795; le colonel français devint duc de Deux-Ponts. Puis Charles-Théodore, prince palatin et électeur de Bavière, mourut en 1799; le duc de Deux-Ponts devint duc de Bavière. Enfin Napoléon, qui aspirait à régner au-delà du Rhin, non plus comme Richelieu, mais comme Charlemagne, déclara, en 1805, une guerre mortelle à l'Autriche; le duc de Bavière étant entré dans son alliance, devint, la même année, roi de Bavière.

Ce n'était pas la première fois, depuis la guerre

de Trente-Ans, que la Bavière s'était rangée du parti de la France. Mais le roi Maximilien-Joseph eût été homme à prendre l'initiative de cette politique s'il n'en avait pas trouvé l'exemple dans sa maison. C'était un prince philosophe, ami des arts et des lettres, qui avait les yeux tournés vers l'avenir et qui a éclairé l'esprit de sa nation. Il était simple dans ses goûts; on dit que, se promenant seul au milieu des rues nouvelles qu'il faisait bâtir, s'il voyait un étranger, il l'accostait, et, avec sa voix brusque et familière, lui demandait ce qu'il pensait de Munich. Il aimait vraiment le peuple, qu'il s'est efforcé, pendant tout son règne, de soustraire au joug des moines et des nobles; sa bonté a laissé des souvenirs qu'on se plaît à raconter.

Maximilien-Joseph pensait beaucoup plus à embellir sa capitale qu'à agrandir son palais. C'est lui qui avait tracé le plan primitif du faubourg qui est devenu une ville nouvelle; il lui avait donné la direction du couchant, comme s'il eût voulu orner la route qui conduisait chez ses nouveaux alliés et qui allait de son palais à celui des Tuileries. Pendant qu'il étendait ainsi l'enceinte de Munich, il faisait partager en deux étages la plus haute salle de la Résidence, prenait le plus élevé pour lui et donnait l'autre à la reine sa femme. Durant toute sa vie, il se contenta de ce modeste appartement où son lit et son secrétaire sont encore à leur place.

Cependant il fit dans le palais deux changements notables qui vous donneront une idée de son esprit et de son administration.

Le catholicisme des Bavarois a toujours été violent. Au xviie siècle, l'électeur Maximilien imposa la conversion à tous ceux de ses sujets qui avaient embrassé la réforme. Lorsque les soldats de Gustave-Adolphe arrivèrent à Munich, ils y furent reçus comme les serviteurs de l'Antechrist; et s'ils s'écartaient en petit nombre, ils étaient massacrés avec d'affreux raffinements de barbarie, par une population que les prédicateurs avaient exaltée. Ce ne fut qu'à la fin du xviiie siècle que les protestants bavarois purent enterrer leurs morts sans combats et sans scandale. Mais les vivants étaient moins favorisés, ils ne pouvaient avoir de culte public, et éprouvaient toutes les injustices que la force fait subir aux minorités opprimées. Maximilien-Joseph avait épousé une protestante, et sa tolérance naturelle le portait encore à protéger la religion de la reine; il demanda aux bourgeois de Munich de bâtir une chapelle pour les réformés; les bourgeois, dont les jésuites avaient fait l'éducation, n'y voulurent point consentir. Ce fut dans son propre palais que le roi donna asile aux protestants; il y fit disposer une salle pour les exercices de leur culte, et un logement pour leur ministre. Il ne les oublia point dans la constitution qu'il donna à la

Bavière en 1818, et qui prévint les vœux et les besoins du pays; il y stipula l'égalité des droits pour toutes les croyances religieuses.

A l'angle sud-est du palais s'élevait autrefois un respectable couvent de moines, peut-être celui qui a donné son nom à la ville; à en juger d'après le plan des constructions actuelles, je pense même que ce couvent communiquait avec l'intérieur du palais, auquel il donnait, de ce côté, un air de ressemblance avec l'Escurial. Maximilien-Joseph trouvant ses voisins incommodes, fit démolir leur demeure. C'était la conséquence de la proscription qu'il avait lancée contre les ordres mendiants, contre les ermites, contre l'opulence du haut clergé, et les superstitions du clergé inférieur. Mais savez-vous bien ce qu'il eut l'audace de faire construire sur les ruines de ce couvent? Un théâtre. Il faut vivre dans l'atmosphère dévote de Munich pour comprendre quelle rumeur souleva cette maison des folies humaines qui prenait la place de la maison de Dieu. Le théâtre fut néanmoins achevé; il était très beau; d'excellents acteurs y furent appelés, toutes les nouveautés dramatiques et musicales du génie allemand qui était alors en sa pleine fécondité y furent offertes au public; mais personne n'y voulut venir, et la loge du roi était seule remplie tous les soirs. On fit plus, on prédit qu'il arriverait malheur à ce lieu d'impiété fondé sur une profana-

tion. Et ce qu'il y a de plus violent, c'est que le malheur arriva. En 1823, le feu prit au théâtre. Tout Munich vint voir crouler l'officine de Satan et cria au miracle. Mais le roi, qui accourut aussitôt, lutta seul avec sa maison contre l'incendie. Les habitants laissèrent s'accomplir l'œuvre de Dieu; ils auraient cru mériter le feu éternel s'ils avaient jeté un seau d'eau sur celui du théâtre. Le théâtre brûla donc; le roi le fit reconstruire plus vaste, plus beau, et tout semblable à un temple. En 1824, avant de mourir, il eut le bonheur de le voir achevé. A l'heure où je vous écris, on commence à oser écouter l'*Oberon* de Weber, et le *Wallenstein* de Schiller, dans cette salle; quelques confesseurs ont eu le courage de dire que ce n'était que péché véniel.

Devant la haute colonnade du théâtre, sur la place qui porte le nom populaire de Max-Joseph, s'élève aujourd'hui la statue de ce prince. Les bourgeois de Munich en décidèrent l'érection en 1824, du vivant même du roi. Alors la Bavière n'avait pas encore de grand sculpteur; elle eut recours à Christian Rauch, de Berlin, dont M. David a fait un buste admirable. La figure colossale du roi, en bronze florentin, repose sur un socle également en bronze, orné de reliefs; trois grands degrés de granit forment la base du monument. Le prince est assis dans un fauteuil, et enveloppé du manteau royal; sa cor-

pulence, sa figure, qui respirait plus la franchise que la majesté, le parti même que l'artiste avait pris pour dissimuler les désavantages de son modèle, présentaient des difficultés qui n'ont peut-être pas été vaincues. A mon sens, c'est surtout dans les reliefs que Rauch a montré son talent. Quatre lions de bronze forment les angles du piédestal, qui est coupé par des statues symboliques en haut relief. Les compositions qui occupent les espaces intermédiaires joignent, à beaucoup de naïveté, un dessin plein d'élégance; elles représentent, sur la face du midi, la Prospérité nouvelle que la Bavière doit à la constitution de Maximilien-Joseph; sur la face du nord, à côté du Génie de l'humanité réconciliant le catholicisme et le protestantisme, les Arts commençant à renaître. Les figures de cette dernière partie sont historiques; ce sont les portraits de l'architecte Léon de Klenze et du peintre Cornélius, les deux premiers Allemands qui aient enfin donné à Munich cette parure des arts qu'elle avait jusqu'alors demandée à des mains étrangères. Mais les noms et les œuvres de ces artistes se rattachent plus spécialement à l'influence de l'héritier de Maximilien-Joseph.

VIII

Le roi Louis.

Il n'y a pas de château qui n'ait son spectre; et, comme vous pensez bien, ce n'est pas en Allemagne que cette règle souffrirait d'exception. Dans cette mystérieuse patrie des Elfes et des Walkiries, l'imagination a, de tous temps, peuplé l'espace de fantômes. Lorsque la foi naïve des premières époques s'est retirée d'eux, la poésie, cette dernière su-

perstition des nations civilisées, a prolongé ici leur vaporeux empire. La philosophie, qui n'a eu chez aucun autre peuple moderne un développement plus suivi et plus complet, a aussi combattu pour eux à son insu. En rattachant au monde invisible de l'âme et de l'infini tous les phénomènes de la vie matérielle, elle a tourné les intelligences vers des réalités supérieures à celles que le regard peut atteindre.

Comme tous les châteaux du monde, et surtout d'Allemagne, la Résidence de Munich a son fantôme. En montant l'escalier de l'empereur, à l'entrée d'un vaste corridor blanc, le voilà qui se dresse devant vous, avec sa figure pâle, sa grande robe noire à paniers et ses petites coiffes de blonde tombant sur sa chevelure poudrée. Ce fantôme s'appelait, de son vivant, Marie-Anne de Saxe. Fille de Frédéric-Auguste, roi de Pologne et électeur de Saxe, elle avait épousé, en 1747, le fils et l'héritier de l'empereur Charles VII; elle ne lui donna point d'enfants. Aussi, après la mort de son mari, la Bavière tomba dans les mains du prince palatin Charles-Théodore, lequel la transmit, comme je vous ai dit, à la branche de Deux-Ponts. C'est sans doute pour expier la faute d'avoir laissé interrompre la ligne directe des électeurs bavarois que cette malheureuse princesse a été condamnée à errer éternellement dans leur palais.

Je me figure que, si en effet la pâle électrice a la faculté de descendre tous les soirs du grand cadre dans lequel un peintre l'emprisonna au dernier siècle, elle ne doit pas être peu étonnée des changements qui sont survenus dans sa demeure. Tout fantôme qu'elle est, elle doit se perdre elle-même dans cet assemblage de constructions que le roi Louis a ajoutées à la demeure de ses prédécesseurs. Au midi, au nord, à l'est, la Résidence de l'électeur Maximilien est aujourd'hui enfermée dans un vaste développement d'ailes toutes neuves. La façade du couchant, qui a été seule conservée, est comprise elle-même dans le retour des grandes bâtisses qui couvrent les autres faces. Lorsque le roi eut résolu de se faire construire un palais, M. de Klenze lui conseilla de l'élever sur un terrain vierge, où l'on ne serait pas gêné par le respect des anciens édifices. Le roi répondit, comme Louis XIV avait fait à Versailles, qu'il ne voulait pas détacher son monument de celui de ses ancêtres. Ces paroles peignent l'esprit de ce prince.

Peut-être avez-vous vu la gravure du portrait que M. Stieler a fait du roi de Bavière. Sous le grand manteau d'hermine on sent une organisation nerveuse; la main frappe le sceptre d'un mouvement hardi; sur la tête, maigre et fière, on est tout étonné de trouver, en ce temps débonnaire, quelque chose qui rappelle l'audace des vieux chefs allemands

qui précipitèrent le Nord sur l'empire romain. Le roi n'a point toujours une expression si haute; mais alors même qu'il ne pose point pour ses peintres, son visage mobile porte l'empreinte d'une nature passionnée. A quoi cette ardeur pouvait-elle se prendre? Elle s'est d'abord jetée sur les arts; mais les arts ne sont qu'une forme de la pensée humaine. Poussé par l'inquiétude de ses instincts, le roi s'est déclaré le protecteur zélé du mouvement qui, depuis trente ans, ramène l'Allemagne du midi vers le système politique et religieux du passé.

Je vous ai dit que, dans la vie de l'électeur Maximilien Ier, il y avait deux parts, l'une pleine d'un dévouement chevaleresque pour le catholicisme et pour la politique de la maison d'Autriche; l'autre, au contraire, marquée par une habile adhésion aux vues de la diplomatie française. Ses successeurs immédiats imitèrent de préférence cette seconde partie de son exemple, laquelle les a conduits, dans le commencement du siècle, au comble de leur grandeur. Seul de sa race, le roi actuel a revendiqué la première partie de l'héritage de Maximilien, celle qui avait été désertée par ses devanciers.

Tous les peuples de l'Occident vivent sous le coup d'une réaction; c'est de l'Allemagne méridionale qu'elle est partie. Faut-il s'étonner qu'elle s'y fasse sentir plus vivement que partout ailleurs? En 1813, l'empereur d'Autriche vint en personne séduire le

roi de Bavière dans ce même palais où Napoléon l'avait couronné. Maximilien-Joseph, ne pouvant résister à l'élan universel de l'Allemagne, se rangea au nombre de nos ennemis. Mais, tout en combattant l'esprit français chez nous, il le défendit chez lui avec opiniâtreté; pour l'y maintenir, il lutta continuellement contre le saint-siége, contre l'archevêque de Munich, et enfin, le croiriez-vous? contre ses ministres et ses ambassadeurs eux-mêmes, dont il fut plus d'une fois obligé de démentir les transactions. L'antique génie de la nation, contrarié par lui, a trouvé des dédommagements dans son successeur. Le roi Louis s'est formé sous l'impression de toutes les circonstances et de toutes les idées qui ont changé, en 1814, la face de l'Europe. Et s'il était vrai que son amour-propre eût été déjà froissé dans les rangs de l'armée française par la volonté de Napoléon, on s'expliquerait encore plus aisément qu'il se soit fait l'instrument d'un système en faveur duquel conspiraient toutes les traditions de son pays.

Les goûts de l'artiste sont venus se joindre aux sentiments du prince. L'art du Moyen-Age n'a-t-il pas reçu chez nous l'hommage de toutes les opinions politiques? Que dis-je? ne semble-t-il pas que, par une secrète influence, il ait converti aux doctrines de la liberté les hommes éminents qui l'avaient d'abord célébré comme une des manifestations les

plus éclatantes de l'esprit religieux et monarchique restauré par leurs soins? Au-delà du Rhin au contraire il n'a servi qu'à raffermir dans les esprits les antiques opinions qui n'en avaient pas été suffisamment arrachées. En cherchant, dans la sépulture rouverte du Moyen-Age, les débris de l'art chrétien, le roi Louis y a retrouvé les traces de la politique catholique de ses ancêtres; et, après les avoir admirées, il a délibéré de les suivre.

Ce n'est donc plus le système de Max-Joseph qui règne à Munich. Les couvents que ce prince avait détruits se relèvent petit à petit, malgré les réclamations de la Chambre des députés qui voudrait écarter du budget cet article ruineux. On a fait repeindre sur les armoiries de la capitale les moines qui en avaient été effacés. La dévotion qui reprend sur cette terre, accoutumée à l'engraisser, n'empêche pas la corruption de s'y accroître aussi; comme dans tous les pays catholiques, la liberté des mœurs est en rapport avec la superstition. Tandis que, d'une main, on ouvre la porte aux croyances et aux usages de l'Italie, de l'autre on signe un pacte d'alliance avec ce czar qui a profité des léthargies de l'Autriche pour se mettre à la tête de l'absolutisme européen, et qui, traversant dans tous les sens les États allemands, s'en vient rendre visite à leurs princes et leur donner son mot d'ordre comme s'ils étaient déjà ses vassaux. A l'heure

qu'il est, la Russie joue en Allemagne le rôle que la France y remplissait au dernier siècle. Saint-Pétersbourg et Rome forment les deux pôles de la politique de la Bavière.

La politique et l'art vivent ici dans les plus intimes relations; aussi vous ai-je toujours parlé de l'une et de l'autre de ces deux puissances tout ensemble; elles s'expliquent réciproquement. Vous savez donc au profit de quelles tendances travaille la nouvelle génération d'artistes qui peuple Munich. Tout s'y fait sous l'influence d'un système diamétralement opposé à celui qui inspire chez nous les âmes élevées et les œuvres les plus remarquables. Je ne me suis point dissimulé l'hostilité profonde qu'on y nourrit contre la France; mais je n'en suis point alarmé, et j'étudie sans effroi la civilisation d'un peuple dont nous n'avons rien à craindre, et qui a tout à espérer de nous. Je me souviens que les idées qui l'animent actuellement lui ont été suggérées par nos ennemis; mais je n'oublie pas non plus que chez ses ennemis on peut rencontrer d'excellents exemples et de salutaires méditations.

Je remarque d'abord que, si la pensée qui préside au mouvement des arts en Bavière est réactionnaire, elle n'est ni intolérante ni exclusive. Le roi Louis, n'étant encore que prince héréditaire, a fait un assez long séjour en Italie, et, comme l'électeur Maximilien, il s'est pris de passion pour cette terre privi-

légiée dont il a voulu refaire une image durable dans sa capitale. Mais ce n'est pas à une madone qu'il a borné son imitation, comme l'électeur avait fait. S'il a été initié, par l'école d'Overbeck et de Cornélius, aux productions de l'art religieux du xiv° et du xv° siècles, il n'a négligé ni les œuvres de la Renaissance qui leur succéda, ni les monuments de l'Antiquité auxquels celle-ci le conduisit. Il a associé dans son enthousiasme le paganisme athénien aux inspirations de la foi romaine. Aussi fut-il l'un des premiers princes de l'Europe qui secoururent les Grecs révoltés. A la même époque, il adressait à Gœthe des vers qui, comme vous savez, ne sont pas les seuls qu'il ait faits; il avait couru à Weimar pour serrer l'auteur de *Faust* dans ses bras, et il me semble que cette circonstance n'est point indifférente. Gœthe, dans son panthéisme qui cachait le doute, s'était passionné pour toutes les époques de l'histoire humaine; il avait pris tour à tour le costume de Gœtz, d'Iphigénie et de Clavijo. Tout ce qui s'accomplit à Munich a plus d'un rapport secret et significatif avec les productions de cet esprit vaste, entreprenant et partagé.

Considérez le palais que M. de Klenze a bâti pour le roi; en jetant seulement un regard sur l'extérieur, vous vous ferez une idée de la facilité avec laquelle l'art revêt ici des formes diverses. Au midi, sur la place de Max-Joseph, s'élève une belle façade

de style florentin. Rien ne put être obstacle à cette imitation du palais Pitti; si Brunelleschi avait à sa disposition les blocs énormes des carrières de l'Étrurie, et si M. de Klenze n'avait que des briques à son service, peu importait. Le roi voulait entourer sa royauté d'une de ces fortes cuirasses de pierre, derrière lesquelles les seigneurs florentins du Moyen-Âge mettaient leurs richesses en sûreté; il fallut bien, pour lui obéir, façonner des bossages toscans, et, comme dans la résidence des grands-ducs de Florence, placer au-dessus du premier étage une sorte d'attique qui n'occupât que la moitié de l'étendue totale de la façade. Voilà le côté par lequel le palais rappelle le Moyen-Age.

La façade du nord, lorsqu'elle sera terminée, aura presque deux fois la longueur de celle du midi; elle présente la ligne simple de l'Antiquité, rehaussée par les pompes de la Renaissance. Au centre s'élève, sur un portique avancé, un grand balcon qui soutient lui-même une colonnade, et qui est l'accompagnement et la traduction extérieure de la salle du trône; l'entablement qui surmonte les colonnes porte huit statues qui représentent les huit cercles de la Bavière. Voilà le côté païen du palais.

Vous connaissez la façade du couchant, elle est composée de l'ancienne façade de la résidence de l'électeur Maximilien et du retour des deux faces

nouvelles. A l'orient, le palais est aussi isolé; de ce côté, il a jeté, à des époques différentes une multitude d'éperons dépareillés que l'exécution des plans de M. de Klenze coordonnera. Là pourtant s'élève déjà et domine la nouvelle chapelle de la cour, où la peinture et l'architecture ont lutté de richesse, et qui est, sans contredit, le bijou le plus précieux de Munich. Ne croyez pas qu'on ait fait prendre à cette chapelle la livrée d'aucune autre partie du monument; on lui a donné ces formes byzantines, qui se retrouvent partout à l'origine de l'art moderne, et qui sont évidemment pour nous ce que le style des vieux temples doriens de Sicyone et de Corinthe devait être pour les Grecs de l'époque d'Alexandre.

Aucune des écoles qui se partagent les suffrages de la France n'oserait se permettre de semblables témérités. Le romantisme lui-même, tout en réclamant la liberté, avait inscrit sur sa bannière des édits irrévocables de proscription. Aujourd'hui encore, bien que la fureur de ces premières déclarations de guerre soit singulièrement attiédie, les artistes qui en ont été témoins demeurent frappés de stupeur et s'interdisent la plus grande partie des formes données ou possibles. A en juger d'après nos expositions de peinture, ou d'après la mode de nos décorations architecturales, on dirait que ce n'est qu'à partir du règne de François Ier et

jusqu'à la fin de celui de Louis XIII que l'humanité a été digne d'attention et de mémoire. Cette monotonie est non seulement la plus insipide de toutes les punitions qu'on puisse infliger à un honnête homme, mais encore la plus triste preuve de petitesse qu'une nation puisse donner. Au dernier siècle, on s'écriait: Qui nous délivrera des Grecs et des Romains? On avait sans doute raison. Depuis on s'est écrié bien souvent: Qui nous délivrera du Moyen-Age et de la Renaissance? Et je pense qu'on n'avait pas entièrement tort. Le mal profond de notre pays, c'est de n'avoir jamais pu lier deux idées ensemble; nous nous jetons avec fureur et tout entiers sur une pensée; nous proclamons qu'en elle seule résident la vérité absolue et le goût parfait; nous ne voulons plus voir que sa forme, nous bannissons toutes les autres. Mais bientôt la vérité et le goût se vengent; nous périssons d'ennui dans les bornes que nous nous sommes données; nous les renversons alors sans nous souvenir des plaisirs que nous leur devons; et, tout en croyant reprendre notre liberté, nous nous forgeons de nouvelles chaînes que nous romprons encore demain. Si j'écrivais la langue du dernier siècle, je vous dirais que c'est parce que nous sommes trop fidèles que nous devenons inconstants.

Que fait-on aujourd'hui à Paris? on n'y sait plus composer des drames qu'avec le petit manteau de

la Renaissance; et d'honnêtes architectes, chargés d'agrandir l'Hôtel-de-Ville, en dessinent les trois nouvelles façades sur le même plan, appliquant ainsi aux productions du Moyen-Age une routine qu'ils ne sauraient appuyer sur aucun exemple de la saine Antiquité. Grand Dieu! que diraient ces gens-là du palais du roi de Bavière? Pour moi, qui crois que l'architecture est une langue à laquelle il n'est pas plus permis qu'à toute autre d'être ennuyeuse, je leur demanderai ce qu'ils penseraient d'un poëte qui ferait imprimer trois fois le même chant dans un même volume. Le palais du roi Louis est comme un livre dont les quatre parties, composées dans quatre siècles différents, embrassent l'histoire de l'art et du monde. Mais ceci n'est-il point une autre fiction? S'il est équitable d'étudier avec impartialité et d'admettre toutes les époques de l'art, n'est-il pas déraisonnable de les imiter et de les reproduire toutes ensemble dans le même temps et dans le même lieu? Chaque époque, et la nôtre aussi bien que toutes celles qui l'ont précédée, ne doit-elle point avoir son architecture propre? N'est-ce point dans la variété des besoins qu'ils sont appelés à satisfaire, et non dans la multiplicité des exemples qu'ils peuvent reproduire, que les artistes doivent puiser le sentiment d'une indépendance bien entendue?

IX

D'un certain abus de l'art.

La première chose qui frappe, lorsqu'on entre dans les nouveaux appartements de la Résidence, c'est qu'il n'y a partout que de l'art. Il fut des époques, dans l'Antiquité et pendant le Moyen-Age, où les ustensiles les plus ordinaires prirent des formes pleines de goût, et furent ornés de ciselures précieuses; les cabinets d'antiques, les collections de

curiosités gothiques fournissent des renseignements également intéressants sur cette application de l'art aux produits de l'industrie. Les travaux qui en portent l'empreinte nous paraissent mériter la plus haute attention. C'est en façonnant les objets qui sont le plus souvent à la portée des hommes que l'art atteint vraiment son but, qui est de rappeler sans cesse un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à l'inerte et imbécile matière. Mais ce n'est pas dans ce sens que l'art règne en maître absolu dans le palais des rois de Bavière; il n'y a pas transformé l'industrie, il l'y a supprimée. Ce despotisme est-il aussi digne d'approbation?

Lorsque le roi Louis demanda à M. de Klenze le plan de ses nouveaux appartements, il lui manifesta la volonté expresse de ne voir figurer dans leur décoration ni tapis, ni draperies, ni tentures, ni bois, et de n'y admettre que les meubles dont on ne pourrait absolument se passer. Les marbres ou les stucs, les peintures et les sculptures, étaient les seuls ornements qui fussent à la disposition de l'architecte. Pour comprendre tout son embarras, il faut avoir parcouru cette immense suite de salles, dont la décoration était réduite à des ressources si bornées. Dans l'aile du midi, qui fut commencée la première, le nombre des salles qui composent les grands appartements du roi et de la reine ne s'élève guère à moins de vingt; et quoique l'aile du nord, destinée

aux grandes salles de réception, soit divisée en moins de compartiments, elle n'est pas moins étendue. Il était presque impossible de ne pas paraître froid et monotone, en ayant à fournir une si longue carrière avec des moyens si restreints; cependant M. de Klenze me paraît avoir résolu avec bonheur le problème qui lui était posé. Il est vrai qu'il a d'abord obtenu grâce pour certaines boiseries privilégiées qui ont quelques unes des qualités des minéraux; avec leurs vives couleurs naturelles, et leurs veines dures et résistantes, il a formé des parquets qui sont comparables aux plus belles mosaïques. Il a varié de son mieux la forme des plafonds, qui sont tantôt étendus comme de grands dais chargés de caissons étincelants, tantôt arrondis et couverts de peintures sur les arcs heureux de leurs voûtes. Enfin, la distribution et l'intérêt des compositions qui décorent les murailles en font oublier la nudité; ils empêchent qu'on ne remarque l'exiguïté des tissus qui encadrent les fenêtres sans les voiler, et la médiocrité des meubles déguisée à peine sous une teinture blafarde que sillonnent de rares filets d'or. Les peintures, dont on a ménagé avec art les sujets et le style, courent ordinairement en frises au-dessus des stucs; d'autres fois, elles descendent dans le stuc, sous forme de tableaux; souvent, comme je l'ai dit, elles envahissent le plafond et les murs tout entiers; puis, çà et là, elles font place

aux sculptures et aux reliefs de gypse blanc qui se détachent admirablement sur des fonds colorés. Vous allez ainsi d'un bout à l'autre, toujours tenu en haleine par quelque modification nouvelle et inattendue de ce motif principal de décoration, qui semblait d'abord si peu susceptible de fécondité et de chaleur.

Mais si l'artiste est sorti avec honneur de cette lutte difficile, ce n'est pas une raison pour louer de la même manière l'idée sous l'influence de laquelle il a agi. Ne vous semble-t-il pas que, précisément par l'effet de ce culte exclusif et exalté qu'on professe ici pour les arts, on a manqué, dans cette circonstance, à leur véritable destination? En quoi le palais, ajusté comme je viens de vous le dire, ressemble-t-il à une demeure humaine?

L'architecture des habitations a aussi sa poésie. Cette poésie a des modulations différentes, selon les climats et les époques où elle se fait jour; mais c'est la méconnaître que de vouloir lui ôter l'accent que lui donnent le mobilier ordinaire et les habitudes caractéristiques des hommes dont elle abrite l'existence, et dont elle doit résumer l'esprit. Que de fois j'ai rêvé qu'on pourrait écrire un livre plein de charme, et d'une émotion à la fois douce et élevée, en faisant l'histoire des formes et des ornements successifs que la maison, cette enveloppe de l'individualité humaine, a revêtus depuis le commence-

ment du monde jusqu'à nos jours! Avec quel plaisir on suivrait, à travers les variations de leur toit, et de leur industrie domestique, la civilisation des peuples qui ont laissé de si illustres monuments de leur vie publique, mais dont la vie privée est si inconnue! Et cependant c'est le culte des dieux Lares, qui peut seul nous faire bien comprendre le culte des divinités de la patrie; c'est de la famille, comme d'une ruche pleine de parfums et de trésors cachés, qu'est sorti l'essaim de toutes les vertus politiques et de tous les grands dévouements qui ont changé la face du monde. Recevez, heureux amis, l'hommage d'une pensée que vous m'avez inspirée; c'est dans cette retraite, où vous passez des jours si calmes et si beaux, que j'ai appris à lier de grandes idées à des objets qui laisseraient la foule indifférente. Oh! dites-moi, dans les plus petits coins de votre demeure, parée avec une exquise simplicité, n'y a-t-il pas un écho de vos âmes pures et fidèles? et ces meubles délicats, que votre main touche chaque jour, ne réfléchissent-ils pas les charmantes visions de vos esprits?

Je ne saurais rien lire d'analogue dans ce palais, dont je viens de vous ouvrir le seuil; mon œil est frappé par une profusion d'images qu'on retrouverait difficilement dans aucun château moderne; mais toutes ces peintures habilement ordonnées, que m'apprennent-elles sur les habitudes des hôtes

de cette demeure? Je sais que je suis chez un prince; mais il m'est impossible de deviner qui il est. Je puis bien à ces tableaux juger de quelques unes des tendances de sa politique; mas son existence, la trace visible de son caractère, de ses mœurs, de sa pensée, où pourrai-je les apercevoir? Rien de ce qui est naturel et vrai ne se montre dans ce palais; tout y est figuré, solennel et d'autrefois : l'art y a étouffé la vie.

Qu'on ne dise pas que l'industrie n'est point développée en Bavière comme en France, et que le roi a fait un acte de nationalité en refusant d'emprunter à des peuples étrangers ce luxe qu'il ne pouvait satisfaire chez lui; car je retrouve hors du palais, dans les perspectives qu'on lui a préparées, cette même absence de la nature que je viens de signaler dans l'intérieur. Votre retraite est si complétement entourée d'aspects sublimes et touchants, que vous avez éprouvé le besoin de tirer un voile, en certains endroits, entre vous et ces Alpes majestueuses, dont les aiguilles, les neiges, les lacs et les forêts viennent assaillir votre pensée de tous côtés. Vous savez, amis, si j'ai compris cette réserve et cette sorte de pudeur avec laquelle votre maisonnette s'est enveloppée dans son vêtement de feuillage, à la face de tant de magnificences. Il me semble qu'on aurait dû, ici imiter votre délicatesse et ménager, à l'entour de ce palais où l'art a tout

envahi, des aspects qui pussent soulager les yeux ou les distraire; mais lorsque, des appartements du roi, qui occupent l'aile florentine du midi, le regard tombe sur la ville, au lieu d'y rencontrer ces découpures libres et originales que les habitations humaines présentent ordinairement et qui feraient un agréable contraste avec la symétrie intérieure, il y trouve toujours les mêmes images et les mêmes préoccupations. De l'autre côté de la place Max-Joseph, s'élève, vis-à-vis le palais, une façade qui n'a d'autre destination que d'offrir aux yeux du roi une silhouette architecturale. C'est un portique italien dont les murs intérieurs, facilement visibles à travers leurs minces colonnes, sont teints de ce cinabre ardent, couleur favorite des anciens, répandue sur leurs vases et sur leurs peintures. Indifférente à l'édifice dont elle n'est que le côté, cette façade a, pour les Bavarois, un mérite qu'on ne ferait pas facilement apprécier à des Français. Peut-être avons-nous tort de ne trouver un monument à notre goût que lorsqu'il est blanc et net du haut en bas. Les anciens, à n'en pas douter, employaient la couleur comme ornement accessoire dans l'architecture et dans la sculpture; et je veux bien admettre encore que leurs couleurs, plus fondamentales et moins nuancées que les nôtres, pussent choquer à tort nos yeux habitués à des teintes plus équivoques et plus fondues. C'est

en quelque sorte pour montrer un spécimen des exemples qu'il a trouvés chez les Grecs, que M. de Klenze a donné à son portique cette couleur crue et hardie dont il a reproduit l'essai plusieurs fois. Mais était-ce devant les fenêtres de ce palais, qui n'a d'autre décoration que celle des peintures, qu'il fallait encore placer celle-ci?

Les sensations que donne l'art véritable sont d'une telle finesse, qu'on ne saurait les concevoir sans une certaine sobriété; et, pour ne pas chercher des modèles hors de la France, lorsque les rois ont prodigué dans leurs habitations le luxe le plus fastueux, on a su leur conserver au dehors des perspectives qui dussent toute leur beauté à un autre ordre de sentiments. Les forêts de Fontainebleau et de Compiègne, les jardins que Lenôtre a dessinés à Versailles et aux Tuileries, n'ont-ils pas tempéré la magnificence de ces demeures, en jetant leurs paysages au milieu des œuvres du génie humain? Vous voyez que c'est un monument d'érudition qui tient la place de la nature devant l'aile du sud de la Résidence; l'aile du nord, qui donne sur le jardin de la cour, offrait du moins l'occasion de prendre une revanche; mais, je vous l'ai dit, c'est une forêt inculte de châtaigniers et une caserne qui occupent, de ce côté, l'espace où se dessinait autrefois la villa romaine de l'électeur Maximilien. Du haut des terrasses du second étage du palais,

on aperçoit, au midi, les sommets du Tyrol. M. de Klenze, qui a visité Athènes et Corinthe, a dû souvent demander au ciel pourquoi il n'avait pas rapproché de vingt lieues ces belles Alpes, qui couronneraient si bien les monuments de Munich, et qui mêleraient au sentiment de l'art qu'on y respire, je ne sais quel air plus frais et plus robuste, le souffle libre des montagnes!

X

Peintures des grandes salles.

Pour vous faire comprendre tout ce que la décoration du palais contient de choses excellentes, je vais examiner les peintures dont elle se compose. Ainsi, je vous initierai peu à peu aux œuvres d'art de ce pays; et, en vous donnant une base sur laquelle vous pourrez commencer à exercer votre jugement, je vous mettrai à même

d'estimer la valeur des classifications que j'ai le dessein de vous présenter. J'essayerai, plus tard, de caractériser l'art actuel de l'Allemagne dans son entier, de déterminer le rang qu'occupe au milieu des autres écoles germaniques, celle de Munich la plus considérable de toutes, d'apprécier ses maîtres, les principes qu'ils ont mis en lumière, les ouvrages sur lesquels se fonde l'espoir de leur renommée. Il faut aujourd'hui continuer dans l'intérieur du palais nos recherches encore désintéressées, et voir si nous n'y rencontrerions point en quelque endroit la pensée qui a présidé au développement du nouvel art allemand.

L'aile du nord, dont les appartements sont encore en construction, est celle que nous visiterons la première. Elle est destinée, comme je vous ai dit, aux salles de représentation; mais il ne s'y rencontre pas de ces grandes galeries comme on en trouve dans nos palais où une aristocratie nombreuse se pressait sans cesse aux portes des appartements royaux. Deux vastes salles, l'une pour le trône, l'autre pour les bals, séparées par trois avant-salles qui peuvent alternativement servir d'antichambres à chacune des deux grandes pièces, composent tout le premier étage des constructions récentes. L'une des extrémités n'est pas élevée jusqu'au faîte, et de grands pans de brique n'ont pas encore reçu l'enduit qui doit les dissimuler. Ce-

pendant, la salle du trône qui occupe le centre de toute la façade, reçoit déjà les ornements les plus délicats. Un des peintres les plus renommés de l'école, M. Jules Schnorr, est installé dans les pièces suivantes qu'il commence à peindre, avant qu'on ait couvert la salle de bal qui leur sert d'issue. Enfin, M. Hiltensperger exécute les dessins de M. Schwanthaler sur les murs du rez-de-chaussée, avant qu'on ait achevé le plancher de l'étage supérieur. Il y a vraiment quelque chose de magique dans la promptitude et dans la simultanéité de tous ces travaux.

Le sujet que M. Jules Schnorr doit traiter est vaste; il comprend les trois grandes époques du Moyen-Age allemand. La première pièce, en partant de la salle de bal, sera consacrée au cycle de Charlemagne qui a créé le saint empire romain; la seconde au cycle de Frédéric Barberousse, l'un des héros de la grande lutte du sacerdoce et de l'empire; la troisième retracera la vie de Rodolphe de Habsbourg qui jeta, au XIIIe siècle, les fondements de la maison d'Autriche, et avec lequel on considère ici que le Moyen-Age a fini. Pour nous, le Moyen-Age n'expire qu'aux pieds de Charles-Quint, sur le seuil du XVIe siècle : où nous n'apercevons que l'aurore, les Allemands distinguent déjà le jour. De ces trois salles, celle qui est la plus voisine du trône a seule reçu un commencement de décoration.

Dans le peu que j'ai distingué, à travers les préparations de l'esquisse, je n'ai rien vu d'inférieur à ce que la réputation de M. Schnorr me faisait attendre. J'ai trouvé une grande énergie jointe à la naïveté qui convient aux sujets du Moyen-Age ; les proportions colossales des tableaux de mur y sont soutenues avec une audace tout-à-fait virile. La frise, composée de génies symboliques qui forment une marche triomphale sur un fond d'or, m'a paru d'une très belle couleur.

Voilà donc l'Allemagne qui commence à poindre dans ce palais allemand, et, bien qu'ébauchée à peine, je n'ai pas été fâché de l'y rencontrer enfin. Mais comment vous figurez-vous qu'on va décorer les salles du rez-de-chaussée ? L'endroit est humide, tourné au nord, dont la délétère influence est encore augmentée ici par l'inconstance du climat. N'importe, pour se conformer au désir du prince, on y mettra aussi des peintures, et non pas des toiles scellées dans les murs, mais bien des tableaux faisant partie des murs eux-mêmes. Il est vrai qu'en Allemagne on emploie un procédé des anciens, dont on a retrouvé le secret dans les fouilles de Pompéi et d'Herculanum, et qui consistait à délayer avec le pinceau de la cire fondue pour donner à la couleur plus de solidité et d'éclat à la fois. Cette manière de peindre qui s'appelle à l'encaustique, peut avec succès suppléer la peinture à fresque

au milieu de notre atmosphère chargée de brumes et de vapeurs. Quel est le sujet des peintures à l'encaustique du rez-de-chaussée? Sous le drame de l'histoire allemande, le roi a voulu qu'on peignît l'épopée de la Grèce; et vingt-quatre parois recevront la traduction des vingt-quatre chants de l'*Iliade*.

Si vous êtes étonnés de voir Agamemnon assis dans un palais germain à côté de Charlemagne, ne le serez-vous point davantage d'apprendre que M. Schwanthaler, à qui la peinture colossale des vingt-quatre chants de l'*Iliade* a été confiée, est un sculpteur? Ce jeune statuaire, dont sans doute le nom se répandra bientôt d'un bout de l'Europe à l'autre, est aussi, je ne dirai pas un grand peintre, mais un grand dessinateur. A Munich, il n'est point rare de voir des peintres qui ne peignent point. M. Cornélius, par exemple, dont l'Allemagne s'étonne un peu de voir le nom prononcé par les nations étrangères, comme le résumé de son art renaissant, doit tout le bruit de sa gloire aux élèves qui peignent ses ouvrages, et le déclin inévitable de son talent au peu d'habitude qu'il a de manier lui-même le pinceau. Louis Schwanthaler ne peint pas; mais son imagination est d'une verve intarissable, et son crayon est souvent d'une ravissante pureté.

A tous ces dons il unit un bonheur plus grand; un de ses amis d'enfance, même âme dans un autre

corps, a dévoué à sa gloire des qualités qui auraient pu l'immortaliser lui-même, et s'est consacré à revêtir des prestiges de la couleur les compositions d'un génie qu'une seule forme ne peut satisfaire. C'est M. Hiltensperger qui peint ordinairement les dessins de M. Schwanthaler; il lit la pensée de son ami comme la sienne propre, et pourrait y suppléer au besoin. Ces deux artistes jumeaux se complètent et se ressemblent si parfaitement, qu'on ne saurait distinguer le trait de l'un de celui de l'autre. Mais quelle touchante abnégation n'y a-t il pas dans celui des deux qui semble ainsi dérober d'avance à son nom les hommages de la postérité pour augmenter la renommée de son ami? J'aurais grande envie de promettre aux pages de l'*Iliade* qu'il vient d'entreprendre, qu'elles éclipseront tout ce qu'on a peint à Munich jusqu'à ce jour; mais je ne veux pas analyser une ébauche. Quant à l'association des deux talents fraternels, nous en trouverons des exemples nombreux avant de quitter le palais.

La salle du Trône mérite de nous arrêter encore quelques instants. Elle présente une des plus belles formes de parallélogramme qu'on puisse voir; sa grandeur même offrait une difficulté sérieuse: pour y obvier, l'architecte était condamné à s'abstenir non seulement du secours des draperies, mais encore de celui des peintures. Afin de dissimuler la nudité des murailles, il a dessiné à droite et à

gauche, dans le sens de la longueur, une double galerie, soutenue par des colonnes corinthiennes. Ces deux tribunes, en rétrécissant pour les yeux la partie inférieure de la salle, ajoutent à l'effet de l'immense plafond qui s'étend sans obstacle dans tous les sens, et dont les beaux caissons où l'or enlace le bleu et le blanc, couleurs nationales de la Bavière, produisent, à cette haute distance, l'effet d'un firmament tout étoilé. A l'extrémité orientale, l'issue a été pratiquée entre de grandes colonnes, qui rappellent le motif principal de la décoration et qui encadreront merveilleusement le trône et la salle entière aux yeux des personnes placées au dehors.

Entre les colonnes qui supportent les deux galeries latérales, dans les espaces qui ne sont point occupés par les fenêtres, doivent être placées quatorze statues colossales en bronze doré, représentant les princes les plus illustres de la Bavière. Louis Schwanthaler a été chargé de les modeler. Une de ces figures est déjà placée; c'est celle du grand électeur Maximilien. On ne peut regarder sans éblouissement cette masse de quinze pieds de haut, toute resplendissante d'or. La tête et les mains sont trempées d'or mat, pour faire contraste avec l'éclat des armures et du reste de l'ajustement. Ce n'est qu'à Munich qu'on a pu dorer, dans les temps modernes, des blocs aussi considérables; les dan-

gers qui accompagnent le dégagement du mercure dans lequel on est obligé de mêler l'or qu'on veut attacher au bronze, ont borné jusqu'à ce jour l'application de ce procédé aux plus petits objets du luxe domestique. Mais la fonderie royale de bronze, qui est un des établissements les plus intéressants de cette capitale, doit à M. de Klenze des appareils nouveaux à l'aide desquels on peut opérer sans crainte l'évaporation d'une énorme quantité de mercure. Grâce à ce résultat, qui mérite de fixer l'attention des autres gouvernements, on peut donner aux grandes œuvres de la sculpture une splendeur qui rivalise avec celle de l'Antiquité. Plus prodigues que nous, les peuples anciens appliquaient l'or par feuilles épaisses aux travaux de la statuaire. En ce point, comme en beaucoup d'autres, nous ne saurions imiter leur magnificence.

J'ai vu à la fonderie royale la plupart des statues qui doivent accompagner celle de l'électeur Maximilien: à côté de ces mâles figures du Moyen-Age, dont M. Schwanthaler a si noblement compris la rudesse, se rencontrait, auprès des mêmes fourneaux, la statue colossale de Schiller que Thorwaldsen a modelée pour la ville de Stuttgard, et que le roi de Wurtemberg a fait fondre à Munich. Schiller avait puisé dans sa conscience cette force que la barbarie des temps avait seule donnée aux

descendants d'Othon de Wittelsbach; l'énergie et la piété de son âme rayonnaient tout ensemble sur le mélancolique visage du poëte; sa tête, si pleine de puissance dans son affaissement, était un admirable sujet d'étude. Thorwaldsen n'en a tiré qu'un médiocre parti; indécise dans ses contours, négligée dans ses draperies, presque dénuée de caractère, la statue du sculpteur Danois paraissait inférieure à ces fières mines princières, que M. Schwanthaler a moulées sur le plus beau type tudesque.

Ces statues gothiques et les cartons de l'Iliade, marquent les deux tendances, entre lesquelles se partage le talent de M. Schwanthaler. N'est-il pas surprenant de voir ainsi, non seulement assemblés dans le même palais, mais encore reproduits par la même main, les souvenirs et les styles rivaux de la Grèce et de l'Allemagne? ne sent-on pas percer visiblement dans tout cet art la volonté d'un grand *dilettante*, qui, selon qu'il vient de visiter le château de Nuremberg, ou de décacheter les dépêches du roi d'Athènes, redemande à ses statuaires les formes de Pierre Vischer et d'Albrecht Duerer, ou bien à ses peintres les images et les combats d'Homère?

XI

Peintures des appartements du roi.

La partie méridionale du palais a été terminée en 1836; son premier étage est tout entier affecté aux appartements du roi et de la reine. Vous avez vu l'Allemagne et la Grèce se disputer la décoration de l'aile du nord; dans celle du sud, elles ont fait un partage égal. Les appartements du roi sont

ornés d'une suite de peintures représentant l'histoire de la poésie grecque; les appartements de la reine sont consacrés à la poésie allemande.

Au lieu de remplir sa demeure de ces images que la vanité commande, et que la flatterie est toujours prête à prodiguer, le roi de Bavière a fait placer sous ses yeux la traduction vivante des poëtes qui ont reçu la mission élevée de donner des leçons aux peuples et aux princes. Qui se refuserait à louer une semblable pensée? En faisant peindre sur les murs de la Résidence les œuvres de ces poëtes grecs qui seront à jamais l'orgueil de la démocratie, le roi Louis a rendu, ce nous semble, un autre service aux arts. Si l'on en croyait les écrivains qui se sont placés chez nous à la tête de la réaction de l'art catholique, les Grecs ne mériteraient que notre dédain; et les glorieuses ruines du Parthénon, qui ont inspiré tant de grands artistes, ne seraient plus qu'une muette et stérile poussière. En donnant un démenti solennel à ces misérables blasphèmes, l'école de Munich est d'autant moins suspecte qu'elle a plus de droit que la nôtre à représenter l'art du Moyen-Age. Pour moi, les travaux qu'elle a exécutés dans les appartements du roi me semblent jeter un jour tout particulier et tout nouveau sur cette grande question de la Renaissance qui agite aujourd'hui l'Europe, et dont je serai amené à vous parler par la suite naturelle de mon sujet.

L'ordre qu'on a suivi dans ces peintures est pour ainsi dire un ordre biographique. A chaque poëte on a consacré une salle, en commençant par le plus ancien pour arriver à ses successeurs par la chaîne des temps. Le choix, qui était de toute nécessité, a été fait de façon à dévoiler, çà et là, des décisions un peu tranchantes. Si la France a eu le tort de préférer, pendant deux siècles, Euripide à Eschyle et à Sophocle, fallait-il bannir entièrement du palais le tragique qui a mêlé, à un si haut point, le sentiment du pathétique au culte de la philosophie? Orphée et les Argonautes, Hésiode et sa Théogonie, les hymnes d'Homère, les odes de Pindare, les chansons d'Anacréon, les tragédies d'Eschyle, celles de Sophocle, les comédies d'Aristophane, les pastorales de Théocrite, tels sont les motifs de la décoration de la première partie de l'aile du midi. Vous allez juger avec quelle habileté M. de Klenze, qui a présidé à tous les travaux, a su varier le cadre et l'aspect de ces peintures.

La première antichambre par laquelle nous commencerons notre visite, est couverte d'un stuc vert qui ne laisse qu'une assez petite place à la frise dont les quatre murs sont couronnés. Cette frise est peinte dans le style monochromatique des premiers temps de l'art grec. Les vases étrusques, les fouilles de Pompeï, quelques rares monuments

de l'Antiquité antérieurement connus, le texte des auteurs, démontrent que les anciens ont commencé à recouvrir d'une seule couleur le dessin de leurs admirables figures. Quelquefois cette couleur était blanche, plus souvent elle était rouge. Eschenburg pense que la dernière était préférée parce qu'elle rendait mieux le ton des chairs. Mais ne faut-il pas se souvenir aussi que le soleil inonde les golfes helléniques? Et doit-on s'étonner que ce soit avec la pourpre de son manteau que les premiers artistes de ce pays aient revêtu les créations de leur génie? La frise monochromatique de la première antichambre est peinte avec une teinte un peu adoucie, je crois, du *minium* antique.

C'est une heureuse idée d'avoir appliqué le procédé primitif des Grecs à l'expédition des Argonautes, qui est leur plus ancienne tradition. Comme dans les œuvres antiques, les épisodes se suivent ici sans s'enchaîner autrement que par l'habile correspondance des lignes et par l'ordre chronologique. Contrairement à ce qui a lieu dans le bas-relief, on y remarque assez souvent des plans fort différents; leur éloignement est indiqué, non seulement par le dessin, mais encore par une légère nuance de la couleur dominante qui laisse déjà prévoir le développement ultérieur du coloris.

Ce morceau a été peint à l'encaustique, d'après

les dessins de Louis Schwanthaler; il porte l'empreinte d'un haut sentiment de l'art grec, et je l'appellerais volontiers une expression romantique de l'Antiquité, si l'un de ces mots gardait chez nous le sens qu'il a en Allemagne, et s'il n'avait été corrompu par les exagérations et les violences de ceux de nos écrivains qui l'ont inscrit sur leur drapeau. Cependant, outre qu'il y a, comme j'aurai occasion de vous le faire remarquer, entre une certaine époque de l'art grec, et l'art du Moyen-Age, des points de ressemblance, j'ai trouvé dans plusieurs parties de la frise de M. Schwanthaler une animation et une réalité qui dépassent tout-à-fait nos idées habituelles sur l'art antique, et qui, sans rien enlever à l'élévation des objets représentés, semblent ajouter à leur vie. Je citerai, par exemple, le groupe des amis de Jason qui poussent son vaisseau à la mer, et celui qui nous les montre recevant l'hospitalité du prince des Dolopes. Il y a dans le premier une énergie de mouvement, et dans le second une familiarité naïve, qui à une pureté classique joignent quelque chose de plus hardi et de plus vrai.

Dans la seconde antichambre, la décoration est plus abondante et plus variée. Suivant les progrès de l'art grec, M. Hiltensperger a peint cette salle d'après le système polychromatique; mais il n'y a employé que des couleurs fondamentales. Eschen-

burg, que je viens de citer, assure, d'après Pline, que le blanc, le jaune, le rouge et le noir furent les premières couleurs mêlées par les artistes, qui s'acheminèrent ainsi vers une plus exacte imitation des diversités de la nature. C'est encore M. Schwanthaler qui a dessiné la frise et les tableaux de cette seconde antichambre.

La frise représente, d'après Hésiode, l'histoire des dieux. Sur le premier mur, placé à la droite des fenêtres, est peint l'empire d'Uranus et de Gaïa (le ciel et la terre); autour de ces plus anciens maîtres du monde hellénique, se groupent les Éléments dont leur règne est formé, et les Titans, enfants de leurs entrailles. Il n'y a pas une seule de ces figures qui n'indique clairement le matérialisme de l'ère primitive dont elles sont les symboles. Cependant bientôt les géants brûlent dans l'abîme; et le jeune Saturne, révolté contre Uranus, mutile ce père des dieux; du sang de l'auguste victime naissent les Euménides et Vénus, tout ce qui doit faire le tourment et la vie des mondes postérieurs.

Sur le second mur, Saturne trône à son tour, comme faisait Uranus avant lui; sur sa face brille, avec la splendeur du pouvoir, la maturité de la sagesse. Devant lui sont rassemblées toutes les divinités de son époque; ce ne sont plus de simples éléments, comme tout-à-l'heure, dans le cycle d'Uranus; ce sont des puissances. Ce progrès est merveilleuse-

ment exprimé par la figure de Gaïa (la terre), qui tout-à-l'heure rayonnait dans le ciel, et qui apparaît ici sous les pieds de Saturne, domptée, dépouillée, et recouverte des pâles couleurs du limon. Ainsi, la matière qui était la gloire du système antérieur, n'est plus que la base du système actuel. Vous ferai-je part d'une autre réflexion qui m'a été inspirée par le panthéisme qu'on professe dans ce pays-ci? Le monde, qui est la première divinité, a produit, en s'élevant vers un état supérieur, un ordre nouveau qui s'est considéré, lui aussi, comme un être nécessaire; mais, victime de sa propre création, il ne continue pas moins à la nourrir dans son sein; et lorsqu'il ne la domine plus, il lui sert encore de fondement.

Sur le troisième mur, Saturne devenu vieux, tombe à son tour sous le pied des chevaux du jeune Jupiter, qui a conduit contre lui, non seulement toutes les divinités de l'avenir, mais encore les divinités du monde primitif qu'il a délivrées. Aux éléments avaient succédé les puissances; c'est l'intelligence qui remplace maintenant celles-ci; elle se manifeste par deux côtés: par l'absolution du passé et par la discipline savante et harmonieuse qu'elle imprime à l'ordre nouveau.

C'est surtout sur le quatrième mur, où est peint le tranquille empire de Jupiter vainqueur, que cette dernière partie du symbole attaché à sa per-

sonne se développe. Les divinités qui entourent le *sublime cavalier de la foudre*, comme Pindare l'appelle, et qui forment sa cour sur l'Olympe, sont bien évidemment d'éclatantes personnifications des idées qui gouvernent le genre humain. Les héros qui apparaissent dans le lointain sont les instruments ou les vengeurs de ces lois éternelles.

A mesure qu'on avance dans cette épopée théologique, la couleur prend plus de développement et plus d'étendue. Au temps d'Uranus sont réservées les couleurs fondamentales qui se rapprochent de l'antique système monochromatique. Mais pour l'Olympe de Jupiter, l'artiste a préparé un coloris plus nuancé, plus fondu, plus lumineux, qui peint pour ainsi dire aux yeux l'harmonie que le règne de ce dieu a introduite dans le monde antique. Cette dernière composition, plus calme que toutes les autres, est du reste relevée par une idée originale : sous la montagne où résident toutes ces divinités se montrent les deux mains colossales du géant chargé du glorieux fardeau de l'Olympe.

Je ne crois pas inutile de vous faire observer que, sur ces murailles, l'insurrection de Saturne fait face à celle de Jupiter, comme le triomphe de l'un à celui de l'autre ; ainsi, les bornes du ciel se déplacent et s'élargissent sans cesse devant la pensée humaine ; mais c'est par une défaite du passé que notre faible raison marque chaque pas qu'elle fait

vers l'avenir. L'histoire de toutes les transformations religieuses est écrite sur cette frise. Gardez-vous pourtant d'attacher un sens trop hardi aux imaginations de M. Schwanthaler; je me suis convaincu qu'elles étaient, à peu de chose près, la traduction des idées que M. Schelling a émises récemment à l'Université de Munich. Partant de ce point que la conscience humaine pose, par sa substance même, la notion de Dieu, l'illustre penseur a établi dans les théogonies primitives une sorte de progrès nécessaire qui vient aboutir à la révélation, où commence pour lui le sujet d'une seconde spéculation, conforme par le fond à la première, mais qui étend l'horizon de l'intelligence sans ébranler les fondements de la foi.

En étudiant la frise théogonique de M. Schwanthaler, je me souvins aussi qu'un sujet tout semblable avait été traité en France, il y a quelques mois, dans le poëme de *Prométhée.* J'admire dans l'œuvre du poëte une sobriété que j'ai regrettée dans quelques parties de celle du peintre. M. Quinet a choisi, parmi les idées antiques qui ont rapport à la métamorphose des croyances humaines, celles qui s'accordent plus facilement avec les formes et le goût des modernes. M. Schwanthaler, au contraire, voulant lutter corps à corps avec Hésiode, et ne reculer devant aucune de ses allégories, est quelquefois tombé dans le bizarre. Je ne doute pas que la sym-

bolique d'Hésiode n'ait pu produire des œuvres d'un goût irréprochable, alors qu'elle était soutenue par la croyance, et interprétée par l'ingénieux esprit des Grecs. Mais, malgré l'érudition de Kreutzer et le génie de Schelling, ces traditions ne sauraient avoir parmi les modernes la popularité sans laquelle l'art ne peut les traduire aisément.

Je veux aussi prévenir une demande que vous m'allez adresser sans doute. Je n'ai point oublié cette admirable collection des gravures de Flaxman que nous avons souvent feuilletée ensemble, et dans laquelle sont traités la plupart des sujets dont je viens de vous parler. Vous voulez savoir s'il y a quelque rapport entre Flaxman et Louis Schwanthaler. Tous les deux ont été sculpteurs, chose remarquable ! Tous les deux aussi ont puisé dans l'étude des vases étrusques cette beauté naïve de lignes qui caractérise leurs dessins. Mais il y a dans Flaxman je ne sais quelle vision étrange et sublime qui lui représente les objets sous des formes inconnues ; aussi a-t-il en général mieux réussi à reproduire les fantômes du Dante que les dieux d'Hésiode et d'Homère. L'imagination de M. Schwanthaler est, je crois, plus féconde, mais elle a moins de fantaisie et moins de précision tout ensemble. Flaxman n'a jamais enchaîné des groupes nombreux, des masses abondantes. Un homme en extase devant une forme qui passe, une famille pen-

dant comme une belle guirlande entre deux arbres, un dieu enveloppé des signes mystérieux de sa puissance infinie, telles sont les scènes simples, mais ineffaçables, qu'il retrace ordinairement. M. Schwanthaler a une ardeur qui aime les mêlées, qui cherche les combats jusque parmi les dieux, et qui hasarde dans le ciel le cheval, cet indomptable instrument de guerre. C'est par la rêverie que brille Flaxman; c'est par la vie que M. Schwanthaler se distingue. Flaxman n'est pas seulement plus fantasque, il est aussi plus pur; M. Schwanthaler à son tour ne l'emporte pas seulement par la fougue, mais aussi par la pensée. Ce n'était qu'au milieu des systèmes métaphysiques de l'Allemagne que pouvait être dessinée la frise que je viens de décrire.

Au-dessous de ce grand drame du ciel hellénique se trouvent des peintures qui représentent l'influence exercée sur la terre par tous les dieux dont la frise est pleine. C'est Jupiter descendant chez Alcmène; c'est Pandore apportant aux hommes la boîte fatale; ce sont les saisons changeantes et les âges déclinants auxquels les puissances célestes ont soumis la condition humaine. La philosophie de Schelling explique parfaitement pourquoi les premiers dieux ont dû paraître aux hommes comme leurs persécuteurs. Selon elle, par l'effet d'une audace que la France aurait peine à comprendre, Satan s'identifie avec le dieu primitif.

M. Schnorr, qui a été chargé de dessiner les hymnes d'Homère dans la salle de service, a dû beaucoup plus de succès à l'étude de l'art chrétien qu'à celle de l'art antique. Aussi semble-t-il s'être plu à retrouver les Grecs à travers la Renaissance : la toilette de Vénus, qui est peinte sur le premier mur, paraît tracée par la main d'Holbein en un jour où il aurait quitté le portrait d'une des femmes de Henri VIII, pour s'éprendre de quelque marbre ionien. Cette alliance de la naïveté propre aux Allemands avec la pureté athénienne, produit un effet curieux. Je citerai encore dans cette salle un Apollon qui est d'une grande élégance, et une Cérès qui, retrouvant sa Proserpine aux portes de l'Érèbe, se précipite vers elle avec un de ces beaux mouvements qu'Albrecht Duerer rencontrait si souvent. M. Hiltensperger, qui a peint la plupart de ces dessins, en a interprété la pensée avec une fidélité scrupuleuse. Ce que je remarque ici comme dans toutes les autres œuvres des Allemands, c'est la belle ordonnance philosophique des détails. Le plafond, la frise et les murs de cette salle se correspondent merveilleusement, et composent pour ainsi dire quatre chants qui représentent les principales directions du génie humain, la beauté et la poésie, l'agriculture et le commerce.

L'ancienne salle du Trône, qui suit immédiatement, est ornée d'une décoration qui tranche vive-

ment avec les précédentes. Sur le fond d'or dont les murs sont couverts, se détachent des reliefs en gypse blanc exécutés par M. Schwanthaler, d'après les hymnes de Pindare. Les encadrements qui entourent ces figures se détachent eux-mêmes du fond sur lequel ils sont jetés, par le grain mat de leur sable plus épais et plus riche. La frise, qui est composée de la représentation de tous les jeux célèbres de l'ancienne Grèce, avait son modèle naturel dans ces admirables bas-reliefs du Parthénon, sur lesquels Phidias a représenté les Panathénées. M. Schwanthaler a médité cet immortel exemple avec une intelligence élevée; mais il a su résister au danger d'une servile imitation; il a compris la différence qu'il fallait mettre entre la gravité calme d'une cérémonie religieuse et la vivacité des luttes publiques. Entraîné par sa verve naturelle, il a trouvé encore dans les beaux marbres d'Égine l'indication du point où le mouvement peut se concilier avec la majesté de l'art. Soutenu par l'étude de ces deux débris de l'antiquité, il a pris en les combinant ensemble une proportion à laquelle il a dû quelques effets excellents. L'ardeur des lutteurs a été très bien rendue par lui, et j'ai admiré surtout la fougue vraiment inspirée de quelques chevaux. Mes éloges ne seront pas sans restriction. On sent que la main du maître n'a pas passé partout: la composition qui vient de lui est toujours remar-

quable; l'exécution est souvent hâtive, négligée et incomplète.

Au-dessous de la frise, dans des cadres nombreux, sont représentées de la même manière les principales odes du Thébain. Jusqu'à présent, nous n'avons guère marché que dans le ciel; ici se trouve écrite d'après Pindare toute l'histoire des hommes, depuis Deucalion et Pyrrha jusqu'aux guerriers qui sont morts devant Troie. Je veux vous faire une autre observation importante: dans chacune de ces salles, consacrées à une des grandes traditions de la poésie grecque, on a eu soin de peindre le poëte avant l'œuvre qui se rattache à son nom. Cette divinisation de l'artiste ainsi élevé par la postérité sur le même rang que les dieux et les héros qu'il a célébrés, ne m'a point déplu; on aime à voir Orphée chantant dans le vaisseau des Argonautes, et Hésiode ouvrant lui-même la marche de cette théogonie qu'il avait pour ainsi dire créée en la façonnant au gré de ses idées morales. Dans la salle du Trône, on a représenté aussi Pindare lisant ses hymnes au peuple. Mais où l'a-t-on placé? seul au-dessus du trône. Ce chantre de la démocratie grecque, qui avait un sentiment si absolu et si intraitable de sa gloire, se doutait-il qu'il partagerait un jour ses couronnes avec un roi allemand?

Anacréon a fourni le sujet des tableaux de la salle à manger; c'est M. Zimmermann, l'un des

interprètes les plus habiles des idées de M. Cornélius, qui les a dessinés et qui les a peints en grande partie. Le poëte de l'amour et du vin préside lui-même, du haut de la voûte, à cette traduction choisie de ses œuvres qui couvre le plafond et les murs. C'est une place convenable pour l'ami de Polycrate; et le parfum de la table royale doit réjouir ses narines délicates. Quant aux peintures dont sa figure est entourée, je ne m'arrêterai point à analyser leur mérite; si elles ne déparent pas la décoration générale, elles n'y apportent aucun élément bien particulier.

Tout auprès de la salle du Trône est une petite salle de réception, ornée de vingt-quatre tableaux tirés des tragédies d'Eschyle, et dessinés par Louis Schwanthaler. Jusqu'à présent, dans les appartements du roi, vous avez vu ce jeune artiste crayonner des frises qui rappellent plus ou moins le bas-relief et qui se rapprochent de la sculpture; mais le voici qui trace sur les murs des sujets où le drame domine, et qui sont de véritables pages de peinture. Il s'est tiré de cette charge nouvelle d'une manière si brillante, que je conçois que le roi de Bavière ait dû avoir le désir de lui faire composer une *Iliade* complète. Vous savez l'admirable parti qu'Eschyle a pris pour chanter la victoire de Salamine; il en a peint le retentissement au milieu de la capitale des Perses, pour que le lointain gémisse-

ment de cet écho augmentât encore l'effet du triomphe. Louis Schwanthaler a voulu lutter de précision et de grandeur avec le poëte grec : c'est par une seule barque qu'il a exprimé tout le mouvement du combat de Salamine; il faut voir cette barque symbolique! Le retour d'Agamemnon, pressant l'hypocrite Clytemnestre sur sa poitrine qu'elle doit désigner au poignard, produit une impression saisissante. Plus loin, Clytemnestre, debout entre le cadavre d'Agamemnon et celui de Cassandre, est d'un sentiment qui agrandit toutes les proportions de cette petite page. Mais la perle de ce cabinet, c'est le sacrifice d'Oreste et de Pylade sur le tombeau d'Agamemnon; il me semble difficile qu'on puisse donner plus de charme et plus d'élan à la mélancolie grecque. Trois tableaux de Prométhée, qui couvrent les parties inférieures des murs, sont d'une belle composition et d'une touche pleine de finesse. Ce dernier éloge s'adresse à M. Schilgen d'Osnabruck, qui a exécuté à l'encaustique les dessins faits par M. Schwanthaler pour cette salle.

Remarquez l'abondance de tous ces sujets que je ne peux examiner en détail, et parmi lesquels je suis obligé de choisir les plus saillants; je voudrais aussi vous faire admirer la convenance parfaite qu'il y a entre le style du dessin et le caractère des œuvres qu'il reproduit. M. Schwanthaler a donné à tou-

tes les compositions qu'il a tracées d'après Eschyle; l'énergie primitive, la familiarité élevée qui sont empreintes dans les poëmes du père de la tragédie grecque. Chargé de dessiner les tragédies de Sophocle pour la chambre de travail du roi, et les comédies d'Aristophane pour le cabinet de toilette, il a su conserver à ces deux poëtes la couleur de leur génie. Pour traduire les œuvres de Sophocle, il a étudié dans Phidias cette pureté sévère et cette majestueuse douceur que le sculpteur avait en commun avec le tragique. Mais comment rendre Aristophane? Comment à l'élégance, sans laquelle on ne saurait concevoir une œuvre grecque, unir l'énorme bouffonnerie du poëte satirique qui s'est emparé des formes les plus triviales de la vie et des fantaisies les plus bizarres de la pensée? Comment retrouver la caricature athénienne, s'il exista jamais rien de semblable? Comment l'inventer? Peut-être vous souvenez-vous d'avoir vu dans quelques cathédrales de vieilles sculptures comiques qui étaient tolérées au XIVe et au XVe siècles, bien qu'elles osassent s'en prendre aux moines, aux abbés et aux saints eux-mêmes? Vous en avez vu de pareilles dans le chœur de cette église de Constance où Jean Huss fut condamné au feu pour une irrévérence moindre que celle de l'artiste qui les a exécutées. Il m'a semblé que M. Schwanthaler avait employé avec beaucoup de finesse et d'esprit le style de ces

charges toujours gracieuses et naïves dans leurs grimaces. Je n'analyserai pas les vingt-sept compositions qu'il a tracées d'après Aristophane; par leurs inventions ingénieuses, par leur manière élégante et par leur esprit néanmoins grotesque, elles forment une collection excessivement intéressante. L'exécution, qui est tout entière de M. Hiltensperger, est d'une verve entraînante et de l'aspect le plus vif. La pensée qui préside à tous ces tableaux a cependant quelque chose d'offensant pour notre orgueil populaire; c'est en voyant la philosophie et la démocratie raillées, sous le nom d'Aristophane, dans le palais d'un roi, que j'ai compris l'inexorable rancune que les philosophes du dernier siècle avaient conçue contre l'auteur des *Chevaliers* et des *Nuées*.

La chambre à coucher, qui termine l'appartement du roi, est ornée de peintures qui représentent les principales idylles de Théocrite. Ici, comme dans la chambre à coucher que Louis XIV habita pendant sa jeunesse, l'amour est le sujet de toute la décoration. Les dieux, les rois, les nymphes, les bergers, tout aime sur ces voluptueuses murailles; Polyphème lui-même n'est point exempt des ardeurs communes. La plupart de ces compositions ont été dessinées par M. H. Hess, l'un des maîtres les plus illustres de Munich. Elles sont pleines de cette grâce, à la fois simple et savante, qui lui a

valu tant de succès. Mais par son système, qui est l'un de ceux que nous considèrerons avec le plus de soin, et par son talent qui est à la hauteur de ses idées, M. Hess est, avant tout, un peintre religieux; c'est dans la chapelle de la cour qu'il veut être jugé.

Le bon plaisir d'un roi suffit-il pour expliquer tous ces ouvrages? La science qui brille dans leur enchaînement, le sentiment élevé et nouveau qui règne dans leur conception, ne sont pas choses que la volonté d'un prince puisse créer. Si la Grèce occupe une place si éminente dans les œuvres de l'école de Munich, ce n'est pas seulement parce que de nos jours elle a demandé un roi à la Bavière, c'est aussi parce que l'Allemagne est le pays où la poésie, l'histoire et la philosophie grecques ont trouvé leurs plus fidèles traducteurs, leurs plus savants interprètes, leurs plus intelligents héritiers. Les travaux de Heyne et de Woss, de Bœcke et d'Ottfried Mueller, de Schelling et de Hégel, sont le véritable principe et le vivant commentaire de ceux de Schwanthaler, de Zimmermann et de Hess. De l'union de la méthode historique et de la méthode philosophique, est issue une sorte de panthéisme qui inspire tout ce qui se fait au-delà du Rhin.

XII

Peintures des appartements de la Reine.

De la chambre à coucher du roi on passe immédiatement dans les appartements de la reine qui sont sur la même ligne ; cependant ceux-ci ont leur entrée particulière à l'autre extrémité du palais. C'est dans les antichambres placées en cet endroit que commence l'ordre chronologique des peintures qui viennent se terminer dans les pièces voisines des

appartements du roi. L'histoire de la poésie allemande est, comme je vous l'ai dit, le sujet de ces compositions; on aurait, je crois, quelques lacunes considérables à signaler dans cette nouvelle série. Aucun des Meister-Sœngers du XVI[e] siècle n'y figure entre les Minne-Sœngers primitifs du XIII[e] siècle, et les poëtes de l'époque moderne. Je ne peux passer sous silence, par exemple, l'omission de Hans Sachs, dont Gœthe a si bien vengé la mémoire. Serait-ce parce qu'il fut cordonnier à Nuremberg, que le Clément Marot de l'Allemagne aurait été jugé indigne de figurer dans ce palais? Des chants du troubadour allemand Walther von der Vogelweide, et du *Parcival* de son contemporain Wolfranc von Eschenbach, on passe sans transition aux ballades de Bürger, aux compositions épiques de Klopstock, au féerique *Oberon* de Wieland, à l'universelle poésie de Gœthe, aux romans et aux drames de Schiller, aux contes de Louis Tieck, qui décorent les salles principales. Tel est l'ordre dans lequel ces peintures sont rangées; mais en partant de la chambre à coucher du roi, où je vous ai laissés, je vous les ferai visiter dans l'ordre inverse. Celui qui leur a été donné n'a rien d'assez important pour mériter d'être respecté.

Entrons donc aussitôt dans la bibliothèque de la reine; les murs en sont couverts par des armoires d'un goût excellent; les peintures du plafond représentent des scènes tirées des poésies de Louis

Tieck. Ce sont des contes, où les fées, les traditions du Moyen-Age, et la fantaisie se remplacent tour à tour. M. H. Schwind, de Vienne, qui a exécuté ces sujets, en a rendu la finesse avec l'esprit qui le caractérise; mais après lui avoir donné les éloges qui lui sont dus, je ne peux m'empêcher de vous signaler une erreur étrange dont il n'a été sans doute que le complice. Il y a, dans une des places les plus visibles de son œuvre, un Parnasse moderne qui est touché d'une main habile et délicate. Mais croiriez-vous que dans l'assemblage de tous les hommes illustres qu'il y a groupés, il n'a pas donné à la France un seul représentant? Il a peint Dante, Tasse, Arioste, Cervantes, Shakspeare, Gœthe, Schiller, Wieland, Herder, Klopstock, et rien de plus. Malgré sa haine aveugle pour la France, Frédéric Schlegel n'eût pas osé prononcer contre elle une exclusion aussi absolue. Les passions politiques sont-elles donc assez insensées pour rayer ainsi, du nombre des gloires littéraires de l'Europe, celles qui ont brillé d'une telle lumière qu'elles ont arraché l'Allemagne elle-même à ses longues léthargies? J'ai lu une charmante chanson d'Uhland qui dit que la Belle au bois dormant est un symbole de l'interminable sommeil de la poésie allemande. Le son du cor qui a réveillé cette belle endormie, c'est la grande voix du génie français qui a traversé les forêts germaniques à la suite des

régiments de Turenne, de Luxembourg, de Villars et de Belle-Isle. Que la Bavière se range parmi les ennemis de la France, nous n'avons aucun intérêt à l'en détourner; mais elle devrait s'épargner à elle-même l'injure hypocrite d'un oubli impossible: il n'y a pas de gens qui aient une meilleure mémoire que les ingrats.

Après la bibliothèque vient le cabinet à écrire de la reine. Le plafond et les murs de cette pièce sont ornés de compositions empruntées aux œuvres de Schiller. MM. Lindenschmitt et Foltz se sont partagé ce travail, qui est l'un des plus gracieux et des plus attrayants que le palais renferme; tous les deux y ont employé un coloris qui égale en vivacité et en fraîcheur ce que nos peintres de genre ont pu rencontrer de plus agréable. Quant à l'invention, elle est souvent d'une grande originalité; cette qualité se trouve surtout dans la forme fantastique que les Alpes prennent aux yeux du Chasseur, et dans l'entretien de Wallenstein avec Séni son astrologue. Deux scènes de *la Fiancée de Messine*, quelques situations des romans de Schiller, ont fourni le sujet de compositions heureuses. Dans les trois tableaux de *la Promenade à la Forge*, brille une couleur d'une étrangeté merveilleuse; on se souvient, en la voyant, de cette intérieure et mystérieuse lumière de la conscience qui semble éclairer toutes les œuvres du poëte. Cette chambre est meu-

blée aussi avec un soin particulier; on sent que la présence de Schiller en a fait un lieu de prédilection. Ayant pu pénétrer jusque dans les petites pièces qui occupent le derrière des grands appartements, j'y ai découvert le portrait de l'auteur de don Carlos placé au rang des plus intimes souvenirs, et associé, pour ainsi dire, à la famille de la reine. Vous partagez le culte que j'ai pour Schiller; souvent vous m'avez entendu invoquer son nom, comme l'honneur suprême de la poésie moderne et comme le plus noble représentant du spiritualisme littéraire; je vous l'avouerai, je n'ai pu voir sans émotion que cette âme généreuse, si souvent implorée par nous, recevait aussi les adorations familières d'une reine.

Gœthe règne fastueusement dans la chambre à coucher qui précède le cabinet à écrire. Wilhelm Kaulbach, dont le pinceau a retracé les œuvres de ce génie souverain, est un des artistes les plus remarquables de l'école bavaroise. Son nom, qui commence à percer à Paris, est à Munich l'objet de l'admiration de toute une jeunesse enthousiaste. Je vous conduirai dans son atelier, et vous y saluerez avec moi cette haute alliance de l'imagination et de la pensée qui forme les grands talents. Mais, lorsque vous aurez admiré le caractère vigoureux des œuvres qui y sont exposées, vous serez plus étonnés encore de voir avec quel bonheur cet énergique crayon a su rendre ici les inspirations les plus gra-

cieuses et les plus douces de son modèle. Je vous ferai remarquer surtout son *d'Egmont auprès de Clara*, composition d'une élégance et d'une mélancolie charmantes, que je ne m'attendais guère à voir sortir de la main du peintre de *la Maison des Fous*. Dans cette vaste salle, M. Kaulbach a eu plusieurs occasions de montrer d'autres aspects de son talent. Gœthe a tiré les mélodies les plus contraires de l'instrument à toutes cordes que la nature lui avait donné; le scepticisme secret de son âme, qui l'empêchait de se fixer dans aucune voie, lui a permis de les tenter toutes. Wilhelm Kaulbach était seul peut-être en état de le suivre dans ces transformations si diverses et si extraordinaires. Le naturalisme des ballades, le paganisme des élégies romaines, la naïveté et les superstitions des contes, la hardiesse des romans, l'élévation et l'incrédulité des tragédies, la Grèce d'Iphigénie, l'Allemagne de Faust, la Flandre de d'Egmont, M. Kaulbach a tout embrassé dans les formes souples d'un style toujours fidèle à lui-même. Mais il est un point par lequel il est resté bien loin des poésies qu'il voulait interpréter; la couleur la plus chaude et la plus abondante lumière sont répandues sur toutes les œuvres de Gœthe; on regrette trop ces qualités dans les peintures de M. Kaulbach. Je savais bien que ce n'était pas par le coloris que brillait l'école de Munich, et vous ne l'ignorez pas vous-même.

Aussi m'aurait-il semblé puéril de me courroucer en voyant mon attente remplie, et de demander, avec le ton du dédain, aux artistes allemands, ce que la nature ne leur a pas accordé; il est cependant des circonstances où je n'ai pu me défendre de désirer qu'ils eussent fait un peu plus d'efforts pour violenter la nature elle-même.

Cette impression que j'ai ressentie devant les peintures exécutées d'après les œuvres de Gœthe, m'a accompagné dans le salon de la reine, qui suit sa chambre à coucher, et où M. Neüreuther a représenté, sur la frise, l'*Oberon* de Wieland. Ordinairement les dessins de M. Eugène Neureuther sont pleins d'une fantaisie intarissable et tout-à-fait sérieuse, qui lui a valu les éloges de Gœthe et qui aurait étonné Albrecht Duerer lui-même. Mais pourquoi ce jeune artiste, doué d'une imagination si riche et si féconde, n'a-t-il pas cherché à ravir au soleil d'Orient quelques unes des parcelles dont Wieland a semé son poëme? La plupart des scènes d'Oberon se passent dans la patrie de la lumière; pourquoi n'ai-je trouvé qu'un pâle crépuscule dans les peintures qui les retracent?

La reine a aussi sa salle du Trône; elle a fait céder les prohibitions absolues du roi, pour la tendre d'une étoffe d'or. Au-dessus de la tenture règne une frise composée de panneaux coupés par des cannelures; elle est ornée de peintures de

Wilhelm Kaulbach, qui a choisi dans les poésies de Klopstock celles qui célèbrent la victoire de Herman sur les Romains. Les moulures qui interrompent la frise défendaient à l'artiste d'entreprendre une composition suivie; aussi n'a-t-il peint, dans les panneaux livrés à son talent, que des groupes qui représentent symboliquement les exploits du héros germain. Le mérite dominant de ces figures, c'est l'expression. Elles portent un haut caractère de douleur et de violence, qui a quelque chose d'ossianique.

M. Philippe Foltz, dont j'ai déjà signalé le coloris dans le cabinet consacré aux poésies de Schiller, a décoré la chambre de service de la reine de vingt tableaux dont les sujets sont tirés des poésies de Bürger. La ballade de *Lénore*, celle du *Féroce Chasseur*, celle de *Lénardo et Blandine* ont fourni les principales scènes de cette œuvre. Ce qu'il y a de vraiment remarquable dans la manière dont elles sont traitées, c'est une flexibilité de talent qui passe sans broncher des effets les plus gracieux aux plus terribles. Par cette souplesse, par l'éclat de la couleur, par l'habileté de la composition, M. Foltz se rapproche évidemment de l'école française : il n'y tiendrait pas une place inférieure; car s'il a les qualités brillantes qui ont fait le succès des Johannot, il en possède aussi de plus sévères, qui sont propres au génie allemand, et qui le préserve-

raient des écueils ordinaires de la peinture de genre.

C'est M. Herman qui a peint les scènes du roman de *Parcival* par *Wolfranc von Eschenbach*, sur la frise de l'antichambre dans laquelle nous entrons. Si l'on est blessé par les teintes un peu criardes de ces fresques, on ne peut s'empêcher d'admirer l'ordonnance habile de l'ensemble, et l'ingénieuse composition de chaque tableau. L'effet général de l'invention est saisissant. La première scène est une bouffonnerie, la dernière une sorte d'apothéose. On y suit avec étonnement les progrès d'une vie qui commence dans la folie, que le sérieux prend en route, et qui finit par l'héroïsme. Cela révèle une intelligence de maître. Dans la première antichambre, M. Gassen a peint à fresque les poésies de Walther von der Vogelweide. Il a composé son œuvre de fragments détachés qui correspondent pourtant entre eux. Dans le *Combat de chant*, il a dessiné de ces têtes de caractère comme on n'en trouve qu'en Allemagne. L'arrivée du pieux Minne-Sœnger en face des murs de Jérusalem, qu'il a tant souhaitée, son retour dans la malheureuse Allemagne, que déchirent les discordes du clergé et de la noblesse, forment deux pendants pleins d'énergie et d'expression. Les chansons d'amour et de printemps sont aussi rendues avec beaucoup de grâce.

Toutes ces compositions, si louables qu'elles soient, ne donnent pas, à ce qu'il me semble, une idée assez élevée de la poésie allemande; elles manquent dans leurs proportions et dans leur style d'un certain air de grandeur; spirituelles images du génie germanique, elles n'en atteignent point l'idéal. Mais en descendant au rez-de-chaussée, dans les salles placées sous les appartements de la reine, j'ai tout-à-coup aperçu des peintures qui prêtent au vieux caractère tudesque les formes les plus grandioses. Ces peintures représentent les personnages et les scènes du poëme des *Niebelungen*. Vous le voyez, l'Iliade de l'Allemagne fera ainsi le pendant de celle d'Homère, qui remplira le rez-de-chaussée de l'aile du nord. Par son sentiment élevé de l'Antiquité, par ses familières études des monuments primitifs de la sculpture grecque, M. Schwanthaler était l'homme qui convenait à l'épopée hellénique. Un artiste initié aux traditions de l'art et du génie allemands pouvait seul traduire l'épopée germanique; c'est à M. Jules Schnorr qu'a été confiée cette tâche importante.

A ne vous rien cacher, en entrant dans ces salles, je cédais à des préventions défavorables. C'est un si grand, un si terrible poëme que celui des *Niebelungen!* Cette épopée gigantesque pousse l'héroïsme à des proportions tellement inusitées, et pourtant, à travers des entreprises surhumaines et

au milieu même des luttes les plus féroces, elle fait briller une lumière morale si étrange et si irrécusable, que je n'imaginais pas que la peinture pût jamais rien reproduire de si violent et de si mystérieux. Cependant, dans la première salle où M. Schnorr a peint pour ainsi dire la préface des *Niebelungen*, j'ai reçu une des plus hautes sensations d'art que j'aie éprouvées de ma vie. Voici enfin, pensais-je, l'Allemagne que j'ai tant rêvée et tant cherchée; la voici, conservant, sous le vêtement de notre siècle, l'énergie de ses vieilles allures et l'enthousiasme de ses inspirations natives! Voici un élève de tous les maîtres de Cologne, de Bruges et de Nuremberg, qui ont posé les fondements d'un art particulier aux nations du Nord! Voici un successeur d'Albrecht Duerer, ce grand homme qui, tout en persévérant dans l'originalité allemande, sentit cependant que le temps était venu de n'être inférieur par le goût à aucune école et à aucun pays! Oui, M. Schnorr m'a fait espérer tout cela; et peut-être parviendra-t-il à réaliser plus que je n'ai attendu de lui; car je croirais dépasser la hardiesse permise à un critique, si j'essayais de tracer des bornes au talent vigoureux qui a peint la première salle des Niebelungen. Mais quel a été mon désappointement lorsque je suis entré dans la seconde salle! A côté d'une œuvre admirable, je trouvais

une œuvre incomplète. Puis la troisième salle, la quatrième et la cinquième étaient vides; et les murailles, recouvertes à peine de mortier, attendaient encore les peintures que peut-être elles ne recevront jamais.

Revenons à la première salle. Dans cette introduction du poëme, M. Schnorr a peint le poëte lui-même et le portrait des personnages qui jouent le principal rôle dans son œuvre. Le poëte est représenté sur la porte, assis et écrivant le premier vers de l'épopée; à sa gauche sont deux vieillards qui signifient la *Mœhre* ou la narration fabuleuse. Aucun mot ne peut rendre la caducité de ces deux têtes chauves; le Temps, cette image classique des peintres de la mythologie, n'est qu'un jeune barbon auprès des deux figures sur lesquelles M. Schnorr a exprimé la vieillesse de l'éternité elle-même. A droite, la *Saga*, ou la chanson, est peinte sous les traits jeunes et inspirés qui conviennent à la muse germaine. Ainsi le poëte est entouré des deux sources où son imagination a puisé, de la tradition et de la poésie.

De chaque côté de la porte, dans toute l'élévation du mur, sont tracés les deux groupes principaux du poëme : à gauche, le roi Gunther et Brunhild, sa femme, dont les passions attirèrent sur sa race les coups de la fatalité; à droite, Siegfried, l'Achille

germanique, et Criemhild, son épouse, dont la vengeance rendit aux Niebelungen d'effroyables représailles. Oh! que le Siegfried est adorablement beau! quelle mélancolie dans son courage! quelle sombre et divine fierté dans son regard levé vers le ciel, où il semble chercher son berceau et lire le terme prochain de sa vie! Voilà bien l'audace inspirée d'un soldat, prédestiné à connaître la gloire et la mort avant le temps fixé pour le commun des hommes!

A gauche, sur le mur latéral, sont représentés les parents de Siegfried, Siegmund et Sigelinde, et la reine Ute, mère de Gunther, entourée de ses deux jeunes fils, Gernot et Giselher. Jamais on n'a peint la vieillesse avec ces traits augustes et cette simple majesté qui font venir des larmes au bord des paupières, en rappelant les temps où la bonne foi était la compagne d'une indomptable énergie. Vis-à-vis de ces beaux vieillards, le peintre a placé le furieux Hagen, l'agent brutal de toutes les perfidies, Volner le musicien et Dankwart le maréchal, qui le suivirent dans la migration des Niebelungen. Le quatrième mur, qui est en face de la porte, est percé d'une grande fenêtre; de chaque côté de cette fenêtre sont peints les héros qui dominent dans la dernière partie de l'épopée, comme autour de la porte ceux qui ouvrent la marche de l'action : ici ce sont, d'une part, Dietrich de Berne et maître Hildebrand;

de l'autre, le roi Éthel (Attila) et son fidèle vassal Rudiger. Dans l'arc qui surmonte la fenêtre, le fier Hagen s'élance au-devant des nymphes du Danube qui lui prédisent les grandes catastrophes dont la fin du poëme est remplie. Cette composition est d'un jet hardi et vigoureux que je ne saurais rendre, mais dont la seule pensée me fait encore frissonner. Au plafond, qui est en forme de voûte, quatre petits tableaux représentent les passages les plus importants du poëme : la querelle de Chriemhild et de Brunhild sur la préséance, la mort de Siegfried, la vengeance de Chriemhild et les lamentations d'Ethel. Ceux-ci sont d'un moindre style; mais tout le reste offre un grand aspect héroïque. Le dessin, qui est nerveux, et la couleur, qui a un sombre éclat, en font des morceaux de la plus haute distinction.

La seconde salle est décorée de quatre grandes pages qui représentent les faits les plus importants de la vie de Siegfried : son retour de la guerre contre les Saxons, l'arrivée de Brunhild à Worms, le mariage de Siegfried et de Chriemhild; enfin, la révélation du secret de la ceinture de Brunhild, d'où dérivent la haine des deux reines et tous les malheurs qui font le sujet du poëme. Ces compositions conservent, dans leur grandiose, un air de simplicité qui charme; mais on sent que la main qui les exécutait a manqué de bonheur ou de constance pour persé-

vérer dans la voie qu'elle s'était ouverte. Le dessin perd son caractère, sans pouvoir en revêtir un nouveau; ce qui fait qu'il est indécis, et n'évite pourtant pas la dureté. La couleur semble aussi affecter plus d'éclat et de limpidité; mais elle arrive à être crue et blessante. Le croiriez-vous? émule tout-à-l'heure des sculpteurs et des peintres allemands du xve siècle, M. Schnorr semble s'être proposé l'imitation de Rubens dans certains types charnus et matériels dessinés sur les murs de cette seconde salle. Comment expliquer une semblable confusion?

La poésie des Allemands est l'expression du panthéisme qui est au fond de toutes leurs pensées. Ce panthéisme, qui de proche en proche gagne les esprits même les plus vulgaires parmi les autres nations, n'est peut-être point si dangereux qu'on a pu le croire d'abord. Car, à ce qu'il me paraît, il consiste bien moins à proclamer que chaque chose est Dieu, qu'à reconnaître qu'il y a du Dieu dans chaque chose. Or faudrait-il condamner le panthéisme réduit à ces termes? Montrer comment en Dieu se justifie tout ce qui a reçu la vie de son souffle, n'est-ce point le but le plus élevé de la philosophie? Et la doctrine qui atteindrait ce but, loin de compromettre l'individualité, ne lui donnerait-elle pas une base inébranlable? C'est ainsi que je m'explique comment les Allemands, qui ont

puisé le panthéisme avec leur sang aux sources primitives de l'Orient, sont pourtant, depuis la réformation, les défenseurs les plus vifs des droits de la personnalité humaine.

M. Jules Schnorr a sans doute ce sentiment divin de l'individualité qui me semble être le fond du génie de l'Allemagne, et qui est indispensable à l'artiste jaloux de peindre l'image idéale de ce pays. Mais nous sommes dans une époque où le sentiment ne saurait, dans aucune voie, se suffire à lui-même; le panthéisme, tel que nous venons de le définir, a passé du cœur des Allemands dans leur tête; et c'est sous la forme de la raison qu'il vient souvent poser devant leurs peintres. La réflexion, on n'en saurait douter, est l'origine de toutes les grandeurs et de tous les maux de notre âge. Si en la choisissant pour guide, on montre qu'on est capable de comprendre et d'estimer son temps, on témoigne aussi qu'on est d'une nature à ne pas redouter les dangers et les revers communs. Car une fois qu'on a admis la discussion du raisonnement dans le domaine de l'art, on peut s'attendre à trouver les plus rudes échecs à côté des plus heureux triomphes. Complice de la gloire de son siècle, M. J. Schnorr a été aussi, à ce qu'il me semble, victime de ses erreurs. Parti de cette idée juste qu'ayant à représenter une époque sauvage, il pouvait glorifier en elle le développement des forces

physiques, il est sans doute arrivé à conclure que Rubens, qui avait énormément donné à la matière, devait être un excellent maître pour qui avait à peindre les héros et surtout les femmes de la Germanie primitive; prenant ainsi un des signes de la barbarie pour son caractère complet, il a étouffé, sous un malencontreux raisonnement, l'Idéal qu'il avait d'abord saisi avec bonheur. La pensée règne en souveraine dans les écoles allemandes; après vous avoir fait connaître ses bienfaits, je viens de vous signaler son écueil.

———

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

D'APRÈS

LES MONUMENTS DE MUNICH.

XIII

Qu'est-ce que l'architecture?

Il y a long-temps que l'architecture n'a donné aux Français des sensations bien vives; je n'en veux d'autre preuve que l'indifférence profonde du public pour les noms de Pierre Lescot, de Jean Bullant et de Philibert Delorme, qui sont les dignes rivaux des illustres architectes de l'Italie, et qui, s'ils fussent nés au-delà des monts, y seraient probable-

ment aussi populaires que Brunelleschi, Bramante et Palladio. Ce n'est pas au goût de notre nation que j'imputerai ce mépris pour l'architecture, mais au peu d'invention des architectes français, qui, à partir du règne de Louis XIII, ont accepté sans réserve les commentaires que l'Italie moderne avait donnés de l'art antique. Depuis quelques années, une plus grande nouveauté s'est manifestée dans la poésie, dans la peinture et dans la sculpture elle-même : aussi ces genres qu'une jeune sève a fait reverdir attirent-ils presque exclusivement l'attention publique.

Cependant une génération s'élève qui a l'ambition de mettre au niveau de tous les autres arts celui qu'elle cultive avec un dévouement modeste et opiniâtre. Je vous ai parlé souvent de ces esprits délicats qui ont rapporté de Rome, avec un sentiment vrai et nouveau des monuments antiques, le besoin de reprendre la tradition architecturale au point où elle était en France au commencement du XVIIe siècle. Vous savez qu'ils ont déjà fait leurs preuves ; serrés étroitement et choisissant leur aîné pour leur maître, ils se sont rangés autour de M. Duban, qui vient de montrer dans l'École des Beaux-Arts ce que notre pays devait attendre de son imagination et de son goût. J'ai vu le public, épris pour ce palais d'une passion toute mystérieuse, s'étonner de trou-

ver tant de plaisir dans un art qui l'a si long-temps ennuyé, et tant d'invention dans ce qui ne lui avait paru, jusqu'à présent, que la science d'élever des pierres les unes sur les autres. Puissent ces signes de bon augure annoncer une époque où l'architecture sera chez nous ce qu'elle a été chez toutes les nations puissantes, le premier et le plus florissant de tous les arts!

Mais qu'ai-je besoin de vous faire l'éloge de l'architecture, à vous qui avez visité l'Italie? Vous avez vu le génie de chacune de ses villes écrit en caractères ineffaçables avec la pierre et le marbre; vous avez vu les palais des marchands de Gênes et de Florence, ceux des gentilshommes de Vicence et des prélats romains; vous avez vu les plus grandes cités se résumer tout entières dans un seul édifice: Venise dans le palais de ses doges, monument moitié oriental, moitié gothique; Milan dans sa cathédrale, où l'art de l'Italie et celui de l'Allemagne se rencontrent au pied des Alpes; Pise dans le Campo-Santo, dont le cloître et la terre sacrée parlent encore des conquêtes de la croisade; Florence dans cette église de Santa-Maria del Fiore, dont Arnolfo di Lapo construisit la nef en mariant l'ogive des Gibelins au plein-cintre des Guelfes, et sur laquelle Brunelleschi éleva sa coupole comme le phare de la Renaissance; Rome enfin dans Saint-Pierre qui rapproche l'Antiquité des temps modernes, et unit

la ville des empereurs païens à la ville des papes. Vous avez vu tout cela, heureux que vous êtes, et plus que cela! vous avez vu les Italiens vénérer les derniers vestiges des grands hommes qui ont élevé ces monuments, comme nous ne vénérons pas la mémoire de nos plus chers et de nos plus illustres poëtes. Nos savants n'ont pu préciser encore d'une manière irrévocable quelle est la maison où Molière est né; mais vous avez vu le peuple de Vicence vous montrer avec orgueil la maison de Palladio. A Vérone, vous avez entendu prononcer le nom de San-Micheli comme on ne prononce pas chez nous celui d'un défenseur de la patrie. A Mantoue, vous avez vainement cherché la trace de Virgile; mais vous y avez trouvé Jules Romain partout en honneur, pour avoir élevé un pavillon de plaisir aux Gonzagues. A Rome, vous avez entendu comparer la peinture de Raphaël à l'architecture de Bramante. Feriez-vous comprendre cette similitude dans notre pays? Et un homme qui vient d'admirer les lignes divines et l'ineffable pudeur de *la Jardinière*, imaginerait-il qu'il peut y avoir quelque analogie entre cette toile immortelle et les constructions d'un palais ou d'une église?

Vous sentez bien la supériorité de l'architecture sur les autres arts, vous qui connaissez l'Italie comme un livre familier, et qui en avez feuilleté toutes les pages. Que dis-je? Vous en avez des témoigna-

ges plus évidents encore et plus magnifiques. Assis au bord de votre petite anse, je vous ai vus souvent interroger d'un œil inquiet les horizons sublimes au milieu desquels vous avez fixé votre tente. Que leur demandiez-vous? et quelles étaient les pensées qui s'amassaient en vous, pendant les longues heures que vous passiez à contempler le dessin des sommets qui couronnent ce vaste cirque? Pleins de l'Idéal dont vous entretenez le culte hors de toutes les atteintes impures, vous vous essayiez à retrouver, dans les lignes des montagnes que les déchirements du globe ont rompues et que sa vieillesse a usées, les traces du plan éternel d'après lequel l'Intelligence suprême a construit notre univers; vous recomposiez peu à peu, avec les formes incomplètes qui comblent la mesure d'une admiration vulgaire, les frontons, les assises et les portiques de la divine architecture qui enveloppe celle des hommes, et qui lui a servi de modèle. Les Alpes se transfiguraient ainsi à vos yeux en un temple gigantesque; leurs cimes en formaient les arêtes extrêmes; les forêts qui couvraient leurs pentes et les lacs qui baignaient leurs pieds n'étaient plus que la décoration de l'édifice divin. C'était pour parfumer ce monument sacré que les fleurs des prairies et les feuilles des bois exhalaient leurs senteurs; c'était pour l'emplir d'un concert céleste, que les vents sifflaient sur sa tête, que les torrents mugissaient dans ses flancs;

que les oiseaux chantaient à travers les enlacements de ses colonnades. Le soleil était le flambeau de ce sanctuaire; l'homme en était le prêtre, et ce n'était que pour le parer qu'il avait reçu les dons de l'intelligence et de l'imagination.

Oui, mes amis, voilà ce que c'est que l'architecture! elle est l'image et l'abrégé de l'univers. Comme le globe est un monument que Dieu s'est élevé à lui-même, et dans lequel il a réuni toutes les preuves de sa puissance, de même l'architecture est l'œuvre par excellence que l'homme façonne, selon les temps, de ses propres mains, pour abriter et manifester tout ensemble son génie. Elle est, pour ainsi dire, un monde nouveau, construit à l'exemple et au sein de l'autre monde, enfantant et contenant à son tour, sous des formes où l'esprit humain met son empreinte, tout ce que cet autre monde renferme et produit. Comme la nature, et dans un ordre analogue, elle fait éclore sur ses murs d'abord les efflorescences plus simples de la végétation, les herbes sacrées de ses chapiteaux et de ses frises, les palmes de ses tombes et de ses autels, puis les reliefs plus saillants des animaux sortant du milieu des plantes, puis l'homme qui couronne ordinairement cette création, aussi bien que celle qui est marquée du sceau de Dieu. Elle ne se contente pas de produire toutes ces formes qui, en se détachant de son sein, don-

nent naissance à un art séparé, à la sculpture, elle les pare de tous les dons de la vie, elle les revêt des prestiges de la couleur; bien plus elle accorde à la couleur même la puissance de rendre tout un ordre d'apparences et d'idées; et la conduisant, pour ainsi dire, par la main, elle la mène jusqu'à l'époque où celle-ci, émancipée, constitue aussi un art isolé, la peinture. Comme elle dispense la forme et la lumière à ses créatures, elle leur communique en outre le son, en mettant au jour la poésie et la musique, qui, confondues d'abord pour prêter une voix à ses entrailles de pierre, se divisent bientôt sur la porte du temple, et sorties à leur tour de ce berceau commun, vont fonder deux nouveaux arts distincts dans la société profane. C'est ainsi que tout part d'une unité féconde pour se disperser dans une multiplicité qui, trop souvent, oublie son origine. Dans l'ordre des créations humaines, l'architecture joue le rôle de l'unité primordiale; en sorte qu'on peut assurer en toute vérité que non seulement elle est le seul art qui existe par lui-même, mais encore qu'elle est l'art tout entier.

Vitruve disait dans un passage que j'ai sous les yeux: « L'architecte doit savoir écrire et dessiner; être instruit dans la géométrie et n'être pas ignorant de l'optique: avoir appris l'arithmétique et savoir beaucoup de l'histoire; avoir bien étudié la philosophie; avoir connaissance de la musique, et

quelque teinture de la médecine, de la jurisprudence et de l'astrologie. » Lorsque Vitruve écrivait cela, il avait une juste conscience de l'importance de sa profession. Appelé à produire une création complète, à l'exemple de celle de Dieu, l'architecte doit ne point ignorer les lois principales de la vie universelle ; les monuments qu'il élève projettent leurs courbes au-dessus de toutes les inventions humaines; il faut donc que son intelligence embrasse le cercle entier des connaissances d'où elles dérivent. Il doit n'être étranger à rien, puisqu'il doit tout résumer.

C'est parce que l'architecture est le plus grand de tous les arts qu'elle en est aussi le plus rare, et qu'elle ne brille qu'à de longs intervalles de siècles ; elle ne se produit qu'à des conditions rigoureuses qui se réalisent difficilement. Tandis que la peinture, la sculpture et la poésie peuvent, jusqu'à un certain point, emprunter leur vie au caprice, et devoir à la puissante imagination d'un homme une apparence de splendeur, l'architecture ne saurait rien produire, au contraire, que par l'assentiment d'un peuple entier, et sous l'empire d'une idée généralement adoptée. Ce n'est que lorsque les nations, parvenues au plus haut degré de leur développement, ont la pleine possession de leur force, que s'élèvent de terre ces monuments qui gardent à jamais les traces de leur passage et la marque de leur civilisation. C'est ainsi que les temples reli-

gieux de la Grèce et du Moyen-Age ont été bâtis aux dernières époques de la foi, et, au milieu de ce concert universel des esprits qui annonce la prochaine aurore du doute. Vitruve avait raison de dire qu'il fallait que les architectes eussent bien étudié la philosophie; car il n'y a pas de grande construction qui ne soit l'expression d'une métaphysique complète. Le paganisme ne respire-t-il pas dans le Parthénon? Et, sous les voûtes de la cathédrale de Cologne, ne sent-on pas s'élancer vers le ciel les aspiratio ns infinies du dogme chrétien? Autant de fois que vous verrez l'architecture changer ses formes, autant de fois vous pourrez dire que la civilisation s'est renouvelée. Et si vous assistez à une époque dont les constructions manquent d'originalité, dites aussi sans crainte que ses idées n'en ont aucune : les monuments sont la véritable écriture des peuples.

Quel est le caractère de l'architecture que pratiquent les écoles nouvelles de l'Allemagne? L'architecture étant le principe et l'abrégé des autres arts, répondre à cette question, c'est faire connaître par avance la loi du développement de la peinture et de la sculpture.

Je me souviens d'avoir vu dans votre bibliothèque les belles planches, où un illustre architecte de Berlin, M. Schinkel, a mêlé les monuments construits par lui pour la cour de Prusse et pour

celle de Russie, aux plans formés dans la solitude pour l'embellissement de son pays. Vous me faisiez vous-même remarquer que tous ces dessins avaient en commun la noblesse des idées, la richesse des motifs, la beauté des proportions; mais vous vous étonniez que l'auteur eût pu varier sa forme assez facilement pour traiter avec une même élégance des motifs de l'Antiquité, du Moyen-Age et de la Renaissance. Remettez sous vos yeux ce péristyle grec, et toute cette construction savamment allongée, dont les profils se détachent si bien au milieu des ombrages touffus de Potsdam; à côté de cet heureux souvenir de la Grèce, placez les nombreuses chapelles luthériennes, dessinées par la même main, et dans lesquelles l'ogive, le plein-cintre surbaissé, les clefs et les retombées de voûte sont traités avec un luxe d'ornement à faire envie aux églises gothiques des plus riches colléges de Cambridge et d'Oxford. En France a-t-on vu jusqu'à ce jour, verra-t-on jamais un architecte passer ainsi du mode hellénique au mode tudesque, et les employer tous deux excellemment?

Ce que j'observe à Munich est plus surprenant encore que l'œuvre de M. Schinkel. Luthériens du Nord, catholiques du Midi, tous les Allemands aujourd'hui s'accordent en ceci qu'aucune des formes connues de l'art ne saurait seule leur suffire,

et que celles qu'on devrait créer pour satisfaire des besoins nouveaux, ne semblent en aucune manière tenter leur ambition. Mais dans aucun autre pays il ne serait possible de rencontrer cette variété de systèmes et ce luxe de réminiscences que l'on trouve dans les constructions de la capitale de la Bavière.

L'art nouveau de l'Allemagne est essentiellement historique. L'érudition est un des principaux caractères de cette nation; née dans les universités d'Italie, en elle fut apportée en France par les Scaliger; mais depuis le XVIIe siècle, c'est en Allemagne qu'elle a trouvé les intelligences les plus patientes, et qu'elle a établi son siége principal. C'est elle qui, en se combinant avec le catholicisme, a produit tous les monuments qui s'élèvent aujourd'hui à Munich. Animée par les passions politiques et religieuses de ce pays-ci, elle est parvenue à réaliser à sa surface une histoire vivante et à peu près complète de l'architecture. Je pense que vous prendrez quelque intérêt à faire, à ma suite, dans les rues de la ville, un pèlerinage où toutes les formes que l'art moderne a revêtues dans les diverses parties de l'Europe passeront successivement sous vos yeux. En France on convient généralement que l'art consiste surtout dans l'invention; mais ce grand principe, qui encourage souvent l'ignorance, ne préserve ni de la monotonie, ni du mauvais goût. En Bavière on pra-

tique l'art comme si on s'accordait à le faire surtout résider dans la mémoire; mais en déployant plus de savoir que de génie, les architectes de ce pays fournissent un champ curieux aux études de la critique et préparent peut-être une époque nouvelle, dans laquelle, selon la loi ordinaire, viendront se fondre, avec les réserves faites par le caractère particulier de chaque peuple, les formes transfigurées des époques antérieures.

XIV

La Basilique latine.

La basilique de Saint-Boniface, qui s'élève à l'entrée du faubourg Maximilien, vis-à-vis de la Glyptothèque, est le dernier édifice auquel on ait mis la main. Elle a été fondée en 1835; son entier achèvement a été fixé à l'année 1842. M. Ziebland, qui a été chargé de sa construction, est né à Ratisbonne en 1800; c'est un homme distingué qui re-

vient depuis peu de temps d'Italie, où le roi l'a fait voyager à ses propres frais pour étudier spécialement l'architecture des basiliques. A l'heure où je vous écris, le monument qu'il érige n'a pas encore entièrement reçu son revêtement extérieur; rien n'est fait à l'intérieur, si ce n'est le placement des soixante-quatre colonnes de granit, chaussées et coiffées de marbre blanc du Tyrol, qui partagent l'édifice en cinq nefs. Mais si c'est la plus récente des églises de Munich, c'est celle dont les formes sont les plus anciennes; elle nous reporte immédiatement aux commencements du christianisme.

Lorsque les chrétiens sortirent des catacombes et qu'il leur fut permis de jouir de la lumière du ciel, ils cherchèrent sur la terre des édifices où ils pourraient adorer leur Dieu nouveau; ils ignoraient trop les arts, et leur dogme lui-même ne s'était pas encore imprimé assez profondément dans les esprits pour qu'il leur fût facile d'inventer tout-à-coup une forme architecturale en rapport avec leur foi. Ils ne voulaient pas cependant placer leur tabernacle dans les sanctuaires païens; outre qu'il leur répugnait d'assimiler leur culte au polythéisme, ils ne pouvaient pas s'accommoder de ces temples étroits, dans lesquels les Grecs et les Romains cachaient plus facilement les indignes impostures de leurs sacrifices et de leurs oracles; ils n'avaient ni idoles, ni jongleurs, à cacher aux

yeux de la foule. Leur but, au contraire, était de rassembler aux pieds sanglants du crucifié toute la multitude des fidèles dont sa passion avait fait un peuple de frères; ils cherchèrent quel était celui de tous les monuments anciens qui conviendrait le mieux à leur religion; ils choisirent la basilique.

La basilique, c'était une bourse, un tribunal, un vaste emplacement où s'agitaient les affaires du commerce et celles de la justice. Autrefois le négoce et les procès se traitaient sur la place publique; mais on les avait chassés de cet asile que la liberté avait rendu orageux et redoutable; on les avait mis à l'abri sous de hautes constructions où rien ne rappelait les traditions de la vieille république aux Romains dégénérés. Une large enceinte pour les affaires solennelles qui se discutaient à haute voix; au fond, un hémicycle pour les juges ou pour les détenteurs privilégiés de la fortune publique; tout autour, plusieurs galeries accessoires, accompagnées quelquefois de *pluteus*, ou cloisons élevées pour dérober à la foule les personnes qui voulaient débattre secrètement leurs intérêts particuliers; au-dessus de tout cela, une charpente posée à nu sur les murailles, et qui, inclinée de chaque côté, rendait les nefs latérales d'autant moins élevées qu'elles étaient plus éloignées de l'axe central de l'édifice, tel était le plan des basiliques romaines. Palladio en a tracé le dessin d'après le texte de Vitruve; les

fouilles faites à Pompeï et dans le forum de Trajan ont démontré l'exactitude des conjectures du Vicentin. Les chrétiens chassèrent les marchands de leur temple, et s'y établirent à leur place. L'hémicycle devint le chœur, les galeries devinrent les nefs; et ainsi fut trouvée la forme des premières églises.

C'est d'après ce plan que Constance fonda à Rome, au IVe siècle, la fameuse basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, précieux monument du premier art des chrétiens, qu'un incendie détruisit à peu près complétement en 1825. Dans cette construction, on fit cependant deux changements remarquables au dessin des anciennes basiliques. Au lieu de conduire les nefs latérales jusqu'à l'apside, on les en sépara par une double nef transversale, qui figura, avec la nef principale, la forme d'une croix. Quelle que soit la cause de ce changement, il fut depuis lors universellement adopté, et devint une donnée nécessaire des églises chrétiennes. Une autre altération non moins importante est celle des arcades, qui furent substituées aux architraves, pour unir les unes aux autres les colonnes qui supportaient les différentes nefs. Le plein cintre, qu'elles faisaient succéder aux lignes droites de l'architecture grecque, s'altéra lui-même dans la suite des temps, et engendra à son tour tout un ordre distinct d'architecture. Mais les siècles mar-

chent lentement, et avant d'arriver à l'architecture gothique, il faudra passer par la byzantine.

La basilique de Saint-Boniface, qui s'élève à Munich, est imitée de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs. Mais, soit que M. Ziebland ait eu l'intention expresse de se rapprocher de la pureté des basiliques antiques, en supprimant les additions que le christianisme y avait faites, soit que, borné par son terrain et par son budget, il ait été réduit à regret à les sacrifier, il n'a point donné à son temple la forme symbolique et postérieure de la croix. Du reste, quoique l'édifice ne soit pas très vaste, les proportions m'ont paru combinées de façon à produire l'effet d'une grandeur véritable.

XV

La Basilique grecque.

L'architecture chrétienne passa d'Occident en Orient avec l'empire. Les empereurs, qui faisaient leur séjour à Byzance, l'y cultivèrent à grands frais. Ils y élevèrent des basiliques rivales de celles de Rome. Mais la toiture de ces édifices, laquelle était encore en bois, comme au temps où les centumvirs et les banquiers romains vociféraient dans leur en-

ceinte, s'enflammait souvent sous le feu du ciel, ou par la maladresse des ouvriers chargés de la réparer. Comme on cherchait les moyens de prévenir le retour de semblables désastres, il se présenta des artistes grecs qui proposèrent de substituer à cette ruineuse charpente, détruite si facilement, des formes qui avaient été déjà appliquées, dans de moindres proportions, aux temples et aux thermes des Romains. Ce furent eux qui suspendirent au-dessus des basiliques ces coupoles hardies dont les courbes imprimèrent un caractère particulier à l'architecture. Quelque temps après, l'Asie empruntait aussi à l'architecture romaine les lignes de son arcade, qui, découpée avec un goût capricieux, et ornée par une floraison luxuriante et toute symbolique, fonda un genre nouveau parmi les Arabes. Mais la coupole ne fut pas le seul élément introduit par les Grecs dans l'architecture chrétienne; l'élévation de cette forme nouvelle rendant de plus forts appuis nécessaires, les architectes byzantins durent substituer dans les points importants de leurs églises des piliers massifs, aux colonnes qui auraient été insuffisantes pour supporter les dômes. Ainsi s'éleva Sainte-Sophie, le miracle du catholicisme oriental. Bientôt les Vénitiens, appelés à Byzance par les intérêts de leur commerce et par les croisades, virent cette mosquée chrétienne. De retour dans leurs îles,

ils voulurent en reproduire l'éblouissante image dans la basilique de Saint Marc. Puis Venise, après avoir été admirer les merveilles de l'Orient, devint à son tour l'objet de l'admiration de l'Italie; et Padoue, qui devait être son esclave, voulant rivaliser avec elle, copia les coupoles de Saint-Marc en bâtissant celles de Saint-Antoine. Ainsi, de proche en proche, les coupoles passaient les terres et les mers, pour venir jusqu'aux portes de Florence et de Rome, où Brunelleschi et Michel-Ange devaient leur donner toute l'austérité du goût occidental, en les plaçant au-dessus des longues et sombres nefs que le Moyen-Age avait léguées à la Renaissance.

Le roi Louis, se trouvant en Sicile avec M. de Klenze, entendit la messe de minuit à Palerme, dans une église où les styles divers de l'architecture asiatique avaient été mêlés d'après l'exemple des Sarrasins. Le prince fut vivement frappé par ces formes inusitées, dont la lumière des cierges et les mille reflets des dorures augmentaient encore l'effet. Devenu maître, il n'eut pas de repos qu'il n'eût fait construire dans son palais une église orientale, qu'on appelle la Chapelle de la cour ou la Chapelle de Tous-les-Saints. Chargé d'ériger cet édifice, M. de Klenze s'inspira des types mêmes de l'art byzantin, et j'ai quelque raison de croire qu'il aura pensé surtout à imiter la basilique

de Saint-Marc, qui est, chez les nations chrétiennes, le modèle le plus parfait de ce genre.

Otez à Saint-Marc sa nef transversale, substituez une demi-coupole à la coupole pleine du chœur, amoindrissez toutes les proportions dans une mesure analogue, supprimez les développements extérieurs des coupoles et du portail, qui, dans cette réduction, n'auraient produit qu'un effet mesquin; à l'intérieur, remplacez les mosaïques par des peintures, et les marbres par des stucs, et vous aurez une idée du plan que M. de Klenze a exécuté. Mais, pour juger de l'impression que produit sa chapelle, il faut, comme moi, l'avoir visitée tous les jours et à toute heure; il faut avoir vu le soleil s'y glisser par les fenêtres qui sont dérobées dans l'enfoncement des tribunes, et qui, complétement invisibles au spectateur, lui laissent croire que la lumière vient tout entière du fonds étincelant des murs; il faut avoir vu les peintures que M. Hess a tracées sur les innombrables courbes des coupoles et des arcades s'animer sous les rayons de cette clarté extraordinaire, et rayonner au milieu de l'or et des légendes qui les entourent. Pour élever cette église, M. de Klenze a dérogé à son style habituel, qui, comme nous le verrons, garde des formes plus générales et plus sévères. Il a cependant pour elle une prédilection particulière que je comprends bien. Il a déjà entendu une messe de minuit dans

sa chapelle orientale; tout modeste qu'il est, il n'a pu s'empêcher de trouver qu'en cette circonstance son chef d'œuvre avait été admirable. On a remarqué que la nuit, beaucoup plus hâtive dans cet édifice que dans aucun autre, y rappelle, chaque jour, la solennité pour laquelle il a été construit et qu'il ne devrait ramener qu'une fois chaque année.

XVI

Le Moyen-Age Italien.

M. Frédéric Gœrtner, né à Coblentz en 1792, aujourd'hui professeur d'architecture à l'Académie de Munich, a la mission spéciale d'élever, dans la rue Louis, des monuments à l'imitation de ceux du Moyen-Âge italien. C'est aussi dans cet endroit, et sur un semblable modèle, qu'il a construit l'église Saint-Louis. L'influence de l'architecture

orientale ne se fait guère sentir dans cet édifice que par les coupoles intérieures, qui méritent à peine ce nom, tant elles sont déprimées. Les piliers carrés et massifs qui soutiennent les voûtes dans lesquelles ils se perdent, ne forment que des chapelles, à la place où les Romains perçaient leurs petites nefs et les Byzantins leurs bas-côtés. Du reste, les deux chapelles latérales les plus voisines du chœur font une saillie extérieure, et donnent à l'édifice les formes de la croix latine. Le portail est composé de trois étages : un portique orné de minces colonnes forme l'entrée; de grandes niches, pour lesquelles L. Schwanthaler a taillé des statues, surmontent le porche; une rosace s'épanouit dans la pârtie la plus haute, sous les arêtes du pignon. Deux clochers jumeaux flanquent chaque côté de la façade, et élèvent leurs pointes pyramidales bien au-dessus du toit aigu de l'église, lequel est couvert d'un tapis de tuiles émaillées.

Assurément il est impossible de reproduire plus fidèlement les églises qu'on élevait en Italie au Moyen-Age, non pas les grandes églises, comme celles que bâtissaient Buschetto, Arnolfo di Lapo et Gamodia, en attendant que Brunelleschi et Bramante parussent enfin, mais les petites églises, comme on en trouve dans les villes inférieures, et qui, réunissant dans un aveugle pêle-mêle toutes les formes et tous les débris qu'on avait sous la

main, composaient néanmoins, grâce au goût naturel du pays, sinon un ouvrage pur, au moins un monument plein de fantaisie et de grâce. Vous avez dû en rencontrer souvent de semblables sur votre route, mes amis. Les colonnes du portail avaient été prises à quelque temple antique; les chambranles des niches à quelque palais romain. La coupe triangulaire du toit rappelait la charpente des anciennes basiliques. Les formes byzantines prévalaient encore dans les piliers et dans les voûtes; le goût allemand se montrait aussi dans le dessin de la rosace et des feuillages qui couraient au-dessous des corniches. Et sans doute en voyant ce curieux et grossier assemblage, à l'endroit où l'ingénieuse nécessité d'un siècle barbare le forma, vous avez pu éprouver une sensation qui n'était point désagréable, et à laquelle se mêlait le souvenir de toutes les grandes choses dont il était composé. Mais au siècle où nous sommes, lorsqu'il est possible de jouir, dans leur pureté, des formes principales du génie humain, refaire à plaisir cet amalgame que la naïveté seule de l'invention pouvait sauver, c'est, il me semble, une faute que l'amour le plus exalté de l'érudition ne saurait justifier.

Dans les autres ouvrages de M. Gœrtner, tout en retrouvant le même style, j'ai reconnu la marque d'un véritable talent. Au-dessous de l'église Saint-Louis et au bas de la rue qui porte le même nom,

le Séminaire et l'Université embrassent une place assez vaste dans leur double fer à cheval. Ces bâtiments, qui se correspondent, affectent toutes les allures de ce style que l'Italie s'était composé sous la triple influence de l'Antiquité, de l'Orient et de l'Allemagne, au temps où l'ogive était déjà devenue pour les races du Nord la base d'un système à la fois plus audacieux et plus unitaire. Leurs fenêtres sont formées de deux petits pleins-cintres tendant à l'ogive, séparés par une petite colonne; celles du Séminaire sont, de plus, enveloppées d'un plein-cintre qui embrasse et surmonte les deux petites ouvertures latérales. Ces coquetteries causent un étonnement qui n'est pas sans plaisir. Mais qu'allez-vous penser lorsque je vous dirai que les colonnettes qui sont tout le charme de cette architecture, et qui, en Italie, étaient taillées dans les marbres romains, ne sont faites ici que de briques, comme le reste des constructions? Vous admirez, dans les demeures italiennes du Moyen-Age, l'emploi des ruines des palais antiques, comme dans les églises les débris des temples; mais peut-être ne pouvez-vous souffrir qu'un imitateur donne comme modèle un artifice qui a été enfanté par le hasard?

L'Institut des aveugles, qui fait face à l'église Saint-Louis, est le premier bâtiment de ce quartier qui ait été mené à terme; il est déjà habité. J'ai souvent entendu les sons d'un piano s'envoler par

les fenêtres de cette maison dont les habitants ne connaissent d'autre art que celui de la musique. Deux portails qui ornent les deux extrémités de ce grand édifice, ont reçu la forme et la décoration des pignons gothiques : curieux rapprochement fait, non sans dessein, par un homme d'esprit, de l'élément tudesque et de l'élément italien qui se sont en effet associés en plus d'un endroit au-delà des monts.

L'Institut des aveugles a une couleur de brouillard qui convient à sa masse austère. Mais pensez-vous que ce soit la pierre qui lui ait donné cette couleur? L'édifice est de briques de la tête aux pieds; et le Séminaire et l'Université sont aussi de briques, comme je vous l'ai dit. Et la basilique de Saint-Boniface? de briques. Et la chapelle de la cour, et l'ancienne Résidence et la nouvelle? toujours de briques. Ici, cependant, on est plus près des montagnes qu'on ne l'était à Ulm; les Alpes, qu'on aperçoit des terrasses du palais et du haut de la tour chinoise du jardin anglais, ne sont guère qu'à vingt lieues; mais, outre que les rivières qui viennent de ce côté ne sont pas navigables, la Bavière n'est pas maîtresse des carrières du Tyrol; elle les a perdues, en 1814, en faisant sa paix avec l'Autriche. Ce dénûment complet de matériaux a peut-être contribué à me faire trouver plus merveilleux le développement que l'architecture a

pris à Munich : forcée d'y créer toute chose de rien, elle s'est servie de la brique comme d'une cire molle à laquelle elle a donné mille figures. Sans parler de l'Asie et de la Grèce, l'Italie a fait, dans les temps anciens et pendant le Moyen-Age, un usage fréquent de cette matière, non seulement pour former rapidement des noyaux de maçonnerie qu'on recouvrait ensuite de matières précieuses, mais encore pour composer conjointement avec celles-ci ou sans elles, sur les façades, des contrastes ou des revêtements entiers, dans lesquels le regard et l'esprit trouvaient également à se satisfaire; mais une fois en possession de ce principe de l'architecture céramique, les Romains comme leurs descendants savaient en composer un art tout entier, auquel ils prodiguaient, par la variété des tons, et par l'élégance des formes, ces ornements qui font encore de si charmantes décorations aux vieux palais de Bologne et de Sienne. A Munich, au lieu d'adopter la brique avec cette naïveté à laquelle le goût vient aussitôt ajouter sa parure, on s'est mis en quête d'une foule de préparatifs et d'enduits qui pussent faire croire que les monuments de la ville avaient été bâtis avec de grands matériaux.

Toute cette hypocrisie de la matière et de la forme est souverainement déplaisante. Il n'y a pas d'art auquel la sincérité soit plus nécessaire qu'elle ne l'est à l'architecture. Vous m'avez souvent rappelé

ces palais de Vicence, que Palladio a remplacés par des bâtiments plus pompeux et plus savants, mais dont, sans aucun doute, il avait lui-même admiré l'élégance, et qui, sans fard, comme les temps où ils furent élevés, révèlent par l'heureux désordre de leurs façades, non seulement tous les artifices de la maçonnerie, mais encore le secret des distributions intérieures. Oui, traduire l'esprit par la forme, le dedans par le dehors, tel est le véritable principe de tous les arts. Comment donc l'architecture, qui les renferme en soi, pourrait-elle s'affranchir de cette règle qui leur est commune? Si elle est si fort déchue dans l'estime publique, c'est précisément parce qu'elle ne semble plus avoir aucun sentiment de la vie intime et propre des choses, et qu'abandonnée à une vile combinaison de formes dépourvues de sens, elle fait consister son mérite à déguiser d'abord toute la poésie et toute la diversité de la vie humaine derrière de grandes lignes uniformes de fenêtres, à effacer ensuite l'originalité même des matériaux qu'elle emploie sous une épaisse chemise de plâtre.

M. Gœrtner a senti lui-même les inconvénients de ce mensonge; et comme s'il voulait prouver combien il le détestait, il a laissé à la Bibliothèque qu'il a construite au-dessus de l'église Saint-Louis, la couleur que les matériaux lui donnaient. Sur les briques dont elle est bâtie, il a passé un ciment de

chaux hydraulique, trempé de leur nuance, et destiné à les conserver et non point à les cacher. Encore le couronnement cintré qui surmonte les fenêtres laisse-t-il percer à nu les briques elles-mêmes, dont la teinte, plus crue que celle du ciment, fait avec lui une harmonie bien entendue. C'est ce qu'on appelle ici une décoration *dychromatique*. Du reste, les proportions de cet édifice sont tout-à-fait grandioses. Trois hauts portails, précédés d'un double escalier, conduisent au rez-de-chaussée qui doit recevoir les archives du royaume et de la maison royale. Les deux étages supérieurs, qui sont d'une dimension gigantesque, recevront la bibliothèque, qui est encore aujourd'hui dans l'ancien collége des jésuites, et qui, en livres, en manuscrits rares et en autographes précieux, est une des plus riches de l'Europe. Ce bâtiment a une mine vraie et décidée qui plaît au milieu des maçonneries fardées dont il est entouré; en le voyant, on peut prendre une juste et excellente idée de ces palais de briques, admirablement caractérisés, que les Scaliger faisaient construire au XIVe siècle dans leur royale seigneurie de Vérone.

XVII

Le Moyen-Age tudesque.

Pendant que les Italiens construisaient leurs églises et ornaient leurs palais avec les débris de l'Antiquité, l'architecture, qui avait pénétré dans le Nord avec la foi, ne trouvant pas sur ce sol vierge de ruines, des colonnettes qui l'invitassent à partager son plein-cintre prit le parti audacieux de laisser ses arcades s'élever en toute liberté, de

façon à faire croire qu'elle voulait rivaliser avec les grands ombrages des forêts germaniques. Le développement naturel du génie religieux de l'Occident, le progrès parallèle de la science des constructions, la connaissance que les croisades avaient donnée des monuments sarrasins, contribuèrent sans doute à cette heureuse corruption qui, aux arcades romaines, substitua le système ogival. Une conjecture émise par un homme mort trop tôt pour la science, par M. Mazois, et à laquelle j'ai entendu M. Augustin Thierry prêter l'autorité de son nom et de son érudition, fournirait un fondement plus positif à l'architecture gothique, sans exclure aucune des influences sous lesquelles on suppose ordinairement que l'art du Moyen-Age s'est développé. Par une transformation que l'exemple de l'Antiquité, l'inspection des monuments et plusieurs textes justifient, elle fait sortir directement la cathédrale gothique de l'église romane qui n'est elle-même qu'une altération plus ou moins éloignée de la basilique chrétienne; en sorte qu'elle établit la continuité des grandes formes architecturales de l'Occident. Il est plus que probable qu'aux époques barbares, dans les provinces comprises entre la Somme et le Rhin, la difficulté de se procurer les pierres, de les tailler, de les asseoir, ramena généralement dans les constructions l'usage du bois, partout adopté par les habitants de ces pays

avant l'invasion de César; en effet, les charpentiers gaulois en voulant contraindre leurs matériaux familiers à imiter les constructions romaines, durent naturellement traduire les pleins-cintres des portiques, des arcades, des fenêtres, des voûtes, par des ogives, les colonnes par des faisceaux de colonnettes, l'*oculus* par la rosace, les chapelles circulaires par les chapelles polygonales, les vastes murailles percées de petites fenêtres, par les petites murailles percées de grands jours, l'austère nudité des anciennes basiliques par la décoration de plus en plus angulaire des cathédrales. Ces traductions obtinrent sans doute et non sans raison une grande faveur dans l'estime des anciennes populations gallo-romaines; aussi plus tard elles purent à leur tour être traduites en pierre, lorsque, par le concours de diverses circonstances, les sciences commencèrent à renaître. C'est alors seulement qu'elles durent s'élever des petites dimensions où elles avaient été bornées d'abord, à ces proportions gigantesques que, sans elles pourtant, on n'aurait jamais pu ni rêver ni atteindre. Ainsi la construction en bois qui est le principe de l'architecture grecque, serait celui de l'architecture gothique; ainsi la nature, selon qu'elle aurait été interprétée par le génie hellénique, ou par le génie tudesque, aurait produit les formes les plus simples ou les plus composées de l'art humain. Cette opinion ne sera jamais très populaire

chez les Allemands, d'abord parce qu'elle est trop positive, ensuite parce qu'elle ruine une des prétentions auxquelles leur orgueil national est le plus vivement attaché. Ce qu'en France on appelle vulgairement style gothique, au-delà du Rhin on l'appelle, dans notre langue, style allemand; à ces deux mots, évidemment trop restreints, il serait mieux de substituer, comme font les Italiens, celui de tudesque, qui a un sens plus large, qui désigne en général les races du nord, et qui ne préjuge rien sur le point géographique où le système ogival a pu prendre naissance.

L'érudition architecturale de l'école bavaroise ne pouvait se dispenser de reproduire une forme aussi essentielle que celle qui est fondée sur l'ogive. M. Daniel Ohlmueller, né à Bamberg en 1791, a été chargé de construire une petite église dans l'ancien style allemand, comme on dit ici. Où a-t-il érigé ce monument? Il y a hors de Munich, assez loin des anciens remparts, de l'autre côté de l'Isar, un village qu'on appelle Au; on a fait de ce village un faubourg vers lequel la ville a étendu ses bras comme pour le saisir. C'est dans ce faubourg d'Au, dont je ne vous ai point encore parlé, et au milieu des pots de bière que les ouvriers y vident, que l'art tudesque s'est réfugié. L'église que M. Ohlmueller construit en cet endroit sous l'invocation de Sainte-Marie-du-Secours,

n'est pas entièrement achevée ; quand j'y suis entré, on était occupé à dissimuler les briques de ses murailles sous l'enduit inévitable. La façade a un grand mérite, celui de ne point offrir d'ornements qui ne soient la traduction de quelque nécessité intérieure. Elle est coupée verticalement en trois sections par deux arêtes intermédiaires dont la saillie annonce le plan des colonnes qui partagent l'intérieur en trois nefs; le portail, qui occupe la section centrale, est surmonté d'une grande rosace; chacune des deux sections extrêmes est percée d'une fenêtre ogive et d'une petite rosace qui, tout en accompagnant la division principale, ont pour but de représenter et d'éclairer les nefs latérales. Au-dessus des trois rosaces, de petits filets gothiques forment une heureuse transition pour arriver à la flèche, unique comme le portail, placée comme lui au centre de la façade, et délicatement ouvrée de façon à verser facilement dans l'air tous les sons des cloches qu'elle doit abriter. En pénétrant dans l'intérieur, on est vivement frappé par l'abondance avec laquelle le jour y a été prodigué, et par le jet élancé de toutes les proportions qui font oublier de leur mieux la petitesse de l'étendue. Les colonnes qui partagent l'enceinte sont très gracieuses ; l'apside est arrondie ; et, pour mieux tromper l'œil sur la véritable dimension, on a élevé le chœur au-dessus du niveau de l'église.

Mais ce qu'il y aura sans doute de plus remarquable dans cette cathédrale en miniature, c'est ce que je n'y ai point vu. De beaux vitraux coloriés orneront ses dix-neuf fenêtres. Au moment où je vous écris, ils sont emballés pour être transportés de la salle d'exposition dans l'église qu'ils doivent décorer; mais s'il m'a été impossible de les apercevoir, on m'a montré des échantillons admirables, qui me font penser que les verriers de notre temps n'ont plus rien à envier aux coloristes du XIVe et du XVe siècles. Avant 1825, un bourgeois de Nuremberg, M. Franck, avait appliqué avec succès le procédé des peintres sur verre du Moyen-Age; un autre habitant de cette ville, M. Schwartz, a encore perfectionné l'industrie de son compatriote. MM. Boisserée, qui dès l'origine ont puissamment contribué à la restauration de l'art chrétien, ont fait exécuter par M. Vœrtel de petits tableaux sur verre qui sont des chefs-d'œuvre de style et d'habileté tout ensemble; j'en ai vu de semblables qui étaient destinés à orner les fenêtres du romantique château de Hohenschwangau, et où l'énergie des tons et la complète transfusion de la couleur s'allient à des compositions pleines de caractère. Le roi de Bavière a établi dans sa manufacture de porcelaine, une section particulière consacrée à la verrerie, et placée sous la surveillance d'un architecte, M. Gœrtner, et d'un peintre, M. H. Hess. C'est là qu'ont été

exécutés les vitraux de l'église tudesque du faubourg d'Au. Puisse la France rivaliser bientôt avec ces beaux ouvrages!

Remarquez avec quelle sorte de scrupule les Bavarois reproduisent tous les monuments qu'ils imitent ; ils vous donneront de la brique pour de la pierre et du marbre ; mais s'ils trichent au fond, ils me semblent irréprochables dans l'apparence. En France, au nom du principe de l'invention et de celui de la liberté, derrière lesquels ils se retranchent, les architectes qui ont jusqu'à ce jour tenu la haute main sur les affaires de leur art s'applaudissent de demeurer indifférents à toutes ces études historiques en vertu desquelles une nouvelle génération est venue leur demander compte du goût froid et équivoque de leurs monuments. Dès le règne de Louis XV, il s'est répandu chez nous une passion pour la pierre nue, dont l'école de l'Empire a singulièrement abusé. Aujourd'hui encore quand nous avons élevé des murs nous croyons avoir tout fait ; et si nous y accrochons çà et là quelques lambeaux de toile peinte, nous admirons notre luxe et notre prodigalité. Le principe, éminemment sensé, qui fait des besoins préexistants la base et la règle de toute bonne architecture, ne veut pas non plus être poussé à une rigueur trop lacédémonienne; dans l'art, comme dans la philosophie, les traditions ont une valeur considérable, et doivent

enrichir de tout le trésor de l'expérience humaine l'inspiration bornée d'une nécessité présente et d'une logique aride. Je vous ai parlé d'une nouvelle école qui s'élève dans des idées plus saines à la fois et plus étendues; il existe, hors de son sein des esprits distingués, que le progrès naturel des temps a conduits aux mêmes pensées, et qui se feront certainement jour. Pourquoi ne hâte-t-on pas leur avénement? avec de tels appuis il nous sera, sans contredit, facile de surpasser les Allemands dans la combinaison savante des formes historiques, et surtout dans le goût de l'ornementation; mais il faut convenir que ceux-ci nous ont devancés dans cette carrière. Leur érudition veut se satisfaire d'une manière exacte sur les monuments qu'ils élèvent, et rend tout à la fois leurs œuvres plus complètes et moins naturelles que les nôtres.

XVIII

La Renaissance.

Un architecte dont je vous ai déjà plusieurs fois cité le nom, M. Léon de Klenze, né en 1784, au pied du Hartz, dans le pays de Hesse, appelé à Munich, il y a plus de vingt ans, par le prince qui gouverne aujourd'hui la Bavière, a inauguré alors dans ce pays un système d'architecture dont le principe vous paraîtra sans doute plus large et plus fécond que ceux dont je vous ai entretenus jusqu'à présent. Non moins imitateur dans la forme que

ses rivaux, il me paraît conserver sur eux cet avantage d'avoir modelé ses ouvrages et ses opinions sur une civilisation dont il semble que la nôtre ait à jamais renoué la chaîne; c'est lui qui a justifié, en Bavière, la Renaissance, l'un des mouvements les plus violents et, à ce qu'on croirait aujourd'hui, les plus mystérieux de l'esprit humain.

Qu'est-ce que la Renaissance? En quel siècle, en quels lieux commença-t-elle? Quel était son but? Quelle est sa valeur dans la série des révolutions humaines? De quelle manière devons-nous accepter et cultiver l'héritage qu'elle nous a légué? Vastes questions qui embrassent à la fois le passé, le présent et l'avenir de l'art, inévitables problèmes qui se posent chaque jour avec une rigueur plus inexorable, et que je n'ai pas la prétention de résoudre ici en quelques paroles.

Ce que les Français appellent Renaissance, c'est l'époque qui s'étend depuis le règne de François Ier, jusqu'à celui de Louis XIII, et durant laquelle le goût antique se substitua peu à peu au goût gothique avec des raffinements particuliers. Seroux d'Agincourt ayant rassemblé les planches d'une histoire des origines de l'art italien, les publia dans un ouvrage où il distingue la Renaissance et la Rénovation de l'art; il appelle Renaissance une sorte d'éveil de l'art, un commencement de culture qu'il voit poindre en Italie au XIIIe siècle; il donne le nom

de Rénovation au mouvement produit au xve siècle, dans la même contrée, par l'étude assidue de l'antique, et par les glorieux exemples de Brunelleschi, de Ghiberti, de Masaccio. Les Allemands considèrent le xive et le xve siècle comme une époque de civilisation directement émanée du christianisme, et condamnent, sous le nom de Renaissance, l'invasion que l'art païen fit dans toute l'Europe au xvie siècle. A qui entendre au milieu de cette confusion?

Dans un temps où l'on considérait le Moyen-Age comme une sorte d'interruption dans la vie de l'espèce humaine, on créa le mot de Renaissance pour indiquer l'instant où l'Europe parut sortir du tombeau. Si ce mot exprimait une idée fausse, il en contenait une autre moins éloignée de la vérité, et à laquelle nous pouvons l'appliquer aujourd'hui avec quelque raison. En effet, ce qu'on appelait ténèbres dans ce temps-là, ce n'était au fond que l'absence de la lumière antique; par conséquent, ce qu'on nommait seconde naissance, n'était que le retour à l'existence des anciens. Mais à quelle époque et à quel lieu attribuer la gloire de cette renaissance de l'Antiquité?

Durant le Moyen-Age, la tradition païenne était-elle entièrement éteinte? Les travaux les plus nouveaux de la philosophie contemporaine ont pour but de retrouver dans les dogmes chrétiens et dans la

scolastique qui les érigea en science, la continuation naturelle de la philosophie grecque; d'un autre côté, les plus savantes recherches de l'histoire tendent à démontrer qu'à côté de l'élément tudesque, introduit violemment chez les nations de l'Europe par les invasions du ve siècle, subsista l'élément romain, qui reparut plus tard avec éclat dans l'organisation des communes et dans la politique des rois. Ni la pensée, ni la société antique ne périrent donc complétement dans la conquête que le christianisme et les Barbares firent ensemble de l'Occident; mais elles subirent le joug des vainqueurs, et, après avoir été la loi du monde, elles en devinrent l'exception. Elles ne tardèrent point toutefois à protester contre l'esclavage; elles commencèrent à le faire hautement par la voix d'un barbare, de Charlemagne, qui voulut ressusciter tout à la fois la littérature d'Athènes et l'empire de Rome. Après la mort de ce grand homme, le génie tudesque et le génie chrétien prirent une longue revanche; mais sous la troisième race des rois francs, la philosophie grecque envahit la théologie chrétienne, et le droit romain fit brèche au droit féodal. Tantôt hostiles, tantôt intimement unis, l'esprit de l'Antiquité et celui du Moyen-Age s'avancèrent ainsi de compagnie jusqu'au moment où, tous deux étant également nécessaires à la vie de notre race, le premier parut l'emporter sur le second,

tandis qu'il ne faisait en effet que poursuivre le développement et renouveler la forme des idées, invariablement scellées par celui-ci dans la conscience des peuples modernes. Au milieu de ces combats et de ces transformations, à quel moment fixerons-nous la Renaissance? Il y eut une Renaissance au temps de Charlemagne, une autre au temps de Louis-le-Gros, une autre au siècle de saint Thomas et d'Accurse, une autre au siècle de Dante, de Pétrarque, de Giotto, d'Arnolfo di Lapo, laquelle, s'étendant désormais sans interruption, ne paraît pas avoir encore achevé de fournir sa carrière. Mais qui ne voit que toutes ces Renaissances sont liées entre elles, et ne sont que les épisodes de la grande lutte du génie païen et du génie chrétien, aux prises depuis dix-huit siècles, d'un bout de l'Europe à l'autre, pour l'avancement et l'honneur de l'esprit humain?

Quel est le caractère définitif de la Renaissance? c'est la modification apportée aux idées chrétiennes par le retour de la raison et du goût des anciens. La substitution des formes antiques aux formes tudesques n'est que l'expression de ce changement. Mais ce changement est-il nécessaire? est-il bon ou mauvais en soi? n'a-t-il d'autre valeur que celle d'une réaction transitoire? ou bien a-t-il placé les nations modernes dans la condition essentielle de leur destinée et de leur progrès? voilà des questions capables d'effrayer un esprit qui sent aussi bien

l'originalité des races modernes que la perfection de la civilisation antique.

Comme les architectes français, M. de Klenze a résolu ces problèmes en faveur du génie païen. Selon lui, l'Antiquité grecque et romaine ne saurait nous redevenir indifférente; initiée par un privilége unique au sentiment des formes matérielles et des arts linéaires, elle a le droit de nous en imposer les modèles et les règles. Les lignes qu'elle a mises en usage échappent, par leur beauté simple et divine, à la déchéance qui a atteint successivement toutes les formes postérieures de l'art; elles sont immortelles, comme les types éternels sur lesquels notre pensée se moule, et dont elles sont, dans l'ordre matériel, la reproduction la plus approximative et la plus parfaite. D'après cette théorie, les artistes de la Renaissance faisaient donc une chose sainte en relevant les débris du paganisme; ils revendiquaient les traditions générales de l'art humain. Si nous avons accompli depuis lors quelque progrès, c'est assurément en prenant une connaissance plus exacte de l'élément simple et de la forme primitive de cette civilisation antique, dont les maîtres du XVI[e] siècle n'avaient pu étudier que les œuvres les plus complexes et les plus éloignées de l'origine. Aujourd'hui mis en possession du principe même de l'art hellénique, nous pouvons l'appliquer à tous les besoins actuels, apprenant des

Grecs eux-mêmes à conserver notre indépendance, et à être divers et nouveaux selon les circonstances.

Telles sont les idées que M. de Klenze se proposa de réaliser, dès le jour où il mit le pied à Munich. Depuis lors il a vu bien d'autres systèmes apparaître successivement et s'établir à côté du sien; il a vu le Moyen-Age italien et le Moyen-Age tudesque lever la tête. Il ne s'est point ému de ces protestations; il les a soumises à son intelligence. Il s'est raffermi en retrouvant son système sous celui de ses rivaux. Qu'est-ce que le Moyen-Age italien? c'est la réédification des matériaux employés par l'art ancien. Qu'est-ce que le Moyen-Age tudesque? c'est une traduction altérée, une efflorescence particulière de la basilique antique. Au moyen de cette théorie, M. de Klenze s'assurait qu'il agissait sur une forme simple, pendant que ses rivaux opéraient sur des formes dérivées. Ceux ci étaient donc resserrés dans des bornes qu'ils ne pouvaient étendre sous peine d'être infidèles à leur donnée déjà complexe, tandis qu'il pouvait, au contraire, varier à l'infini les applications du principe qu'il possédait, et le faire même servir, comme il l'a montré dans la Résidence et dans la Chapelle de la cour, à imiter le style de Florence et celui de Byzance. En effet, toutes les formes connues et toutes les formes possibles ne sont-elles pas contenues dans ce germe

divin de l'art grec, et ne peuvent-elles pas y être jusqu'à un certain point ramenées?

Dans le premier édifice que M. de Klenze a bâti à Munich, il ne s'est pas contenté de se rattacher aux traditions de la forme hellénique, il l'a reproduite textuellement. Il s'agissait, il est vrai, d'élever un monument destiné à renfermer les marbres d'Égine, l'un des trésors les plus précieux de la sculpture, cet art grec par excellence. Dans cette occasion, M. de Klenze n'a pu résister au désir de fixer d'une manière éclatante et irrévocable son point de départ. Ainsi il posa, en 1816, les fondements de cette Glyptothèque dont l'enveloppe est l'image des chefs-d'œuvre qu'elle contient. La façade de l'édifice, petit et carré, est formée par un portique dont les douze colonnes ioniques soutiennent un fronton dorien. Le jour ne pénètre pas à travers les murs extérieurs, qui sont ornés de niches et entourés de jardins. Ainsi la forme antique est conservée dans sa pureté; et le monument, fermé de toutes parts, semble mettre encore plus de mystère à garder les magnifiques dépouilles qui lui sont confiées. Les salles intérieures sont éclairées par une cour carrée autour de laquelle elles tournent. Le marbre blanc, légèrement nuancé de rouge, qui recouvre la façade, lui prête à l'avance ces belles teintes dorées que le soleil lui aurait données à la longue sous le ciel d'Ionie. Des esca-

liers géants conduisent au portique, sous lequel une porte de bronze donne l'entrée du seul étage dont se compose le monument. Quant à ce qu'on voit dans ce sanctuaire grec, ce n'est pas aujourd'hui que je pourrai vous le dire.

La Pinacothèque a été construite à peu de distance de la Glyptothèque par le même architecte. Le 3 mai 1826, en mémoire du jour natal de Raphaël, on plaça la première pierre de cet édifice dans un sol libre, où la végétation peut lui faire aussi une décoration extérieure ; on lui a donné la forme d'un parallélogramme fort allongé, terminé par deux ailes transversales. L'entrée est à l'orient sur une des petites faces. La grande et véritable façade est au midi ; elle se compose de deux galeries superposées et non interrompues, dans le goût des palais romains de la Renaissance. La différence des deux galeries indique bien que celle du premier étage, toute décorée de pleins-cintres et de colonnes, est la principale, tandis que celle du rez-de-chaussée, ornée avec moins de luxe, est l'accessoire. C'est, en effet, au premier étage que se trouve la galerie des tableaux ; au rez-de-chaussée, on a classé seulement les appendices ordinaires des arts graphiques, une collection de vases et de coupes antiques, la plus considérable et la plus riche que j'aie encore vue, puis les collections d'émaux, de cartons et de dessins. Au-dessus de l'attique, vingt-

huit statues se détachant dans le ciel, offrent les portraits des peintres les plus célèbres et composent une histoire abrégée de l'art moderne; Louis Schwanthaler a modelé la plus grande partie de ces figures.

Voulez-vous prendre une idée de la distribution intérieure de la Pinacothèque? La description de ses salles est la meilleure critique qu'on puisse faire des musées dont jouissent les plus grandes villes de l'Europe. Le premier étage de la Pinacothèque est partagé, parallèlement à sa longueur, en trois compartiments principaux, celui du milieu double des deux autres, qui sont égaux. Au midi, le long de la façade principale, règne une galerie qui est destinée non pas à recevoir des tableaux, mais à servir, en quelque sorte, de préface et d'introduction à ceux qui sont placés dans les autres parties. Chaque fenêtre de cette galerie donne naissance à une coupole décorée de fresques qui représentent l'histoire d'un peintre célèbre; l'école allemande et l'école italienne se partageront ces *loggie* qui feront connaître les grands artistes dont les œuvres sont contenues dans les galeries adjacentes. La section principale, qui occupe le milieu du plan, est elle-même divisée en plusieurs salles, dans lesquelles les tableaux sont rangés par écoles et par ordre de date. Rien de plus charmant que l'aspect qu'elles présentent; la lumière qui vient par le haut est si bien tamisée qu'aucun rayon éclatant

ne trouble par ses reflets le jour harmonieux et calme dont on jouit. Des tentures de soie fort riches, encadrées dans des baguettes dorées, sont jetées sur les murs que les tableaux couvrent sans les faire disparaître; elles sont aussi de diverses couleurs, de manière à ce que l'attention soit soutenue et rafraîchie sans cesse, dans une si longue suite de pièces, par la variété de la décoration. A droite de cette grande galerie, et dans toute son étendue, règue une galerie plus étroite, qui est le pendant de la galerie des loges. Celle-ci est composée d'une multitude de cabinets, ornés comme les salles, beaucoup plus bas qu'elles, éclairés de face, mais avec tous les ménagements nécessaires. Vous comprenez leur destination. N'avez-vous pas été choqués de voir au musée de Paris les petites toiles de Ruysdaël et de Rembrandt écrasées sous les pages gigantesques de Rubens? ne vous souvient-il pas que, dans la galerie italienne, nous avons cherché tout un jour un paysage de Giorgione, qui était perdu au-dessus des grands cadres de l'Espagnolet? Ici on n'a pas à craindre ces contrastes qui blessent le goût et déroutent l'atteution. Les tableaux de haute dimension occupent les salles qui sont vastes et qui remplissent toute l'élévation du premier étage; dans les cabinets sont les pages dont les fines proportions et la touche délicate veulent être considérées de près et séparément. L'ordre

établi dans les salles se retrouve aussi dans les cabinets qui en sont l'appendice; et les issues ont été distribuées de manière à ce qu'on puisse errer en tous sens à travers toutes ces pièces où l'on est si admirablement prédisposé aux sensations exquises de l'art. Les portes qui font communiquer les salles entre elles sont placées dans le centre de leur axe; les cabinets sont percés d'une suite de portes analogues; mais, indépendamment de ces ouvertures qui se présentent ainsi en face du spectateur d'un bout à l'autre du bâtiment, chaque salle en a de latérales qui conduisent à droite et à gauche, dans les loges et dans les cabinets. Tout ce musée est si varié, si orné, si confortable, qu'on ne voudrait jamais en sortir.

Ces monuments et ceux dont je vous ai parlé précédemment, la Chapelle de la cour et les deux nouvelles constructions de la Résidence, suffiraient, sans doute, à la réputation d'un autre artiste. Mais ce n'est pas dans ces travaux que M. de Klenze a mis le principal espoir de son nom; c'est dans le Walhalla qu'il a pu déployer avec plus de liberté la richesse de ses idées. Vous le savez, le Walhalla est le paradis des Scandinaves; le roi Louis a donné ce nom à une sorte de temple, qu'il a voulu élever à toutes les gloires de la patrie germanique et dont il avait déjà annoncé le projet en 1806, en passant à Berlin. Ainsi cette pauvre Alle-

magne, partagée en mille pièces par la féodalité dont elle a été le berceau et dont elle est encore la victime, trouvera du moins dans un panthéon l'unité que l'enthousiasme de quelques uns de ses enfants a rêvée pour elle.

Je viens de visiter le Walhalla (1); c'est auprès de Ratisbonne, sur la rive gauche du Danube, au faîte de la colline de Breuberg, que s'élève cette acropole des morts. Elle est toute de marbre. Cette riche matière a été même employée dans les constructions cyclopéennes qui prennent le voyageur au bord du fleuve pour le conduire jusque sur la hauteur par une suite de terrassements gigantesques; mais toute brute dans cet immense escalier et dans le stylobate du temple, non polie encore dans les colonnes des quatre faces du péristyle et dans les murailles extérieures de la *Cella*, elle ne reçoit qu'à l'intérieur les délicatesses de la main-d'œuvre qui révèlent toute sa beauté. Par ce luxe, par la grandeur du plan, par la vue merveilleuse et presque infinie dont on jouit du haut du prostyle, par sa destination, le Walhalla se range au nombre des monuments les plus remarquables qu'on élève aujourd'hui en Europe. Combien d'indications curieuses il offre sur le développement particulier de l'art allemand !

(1) Les Allemands disent *die Walhalla* : j'ai cru devoir suivre les analogies de la langue française qui m'interdisaient de mettre au féminin le nom du paradis scandinave.

Les colonnes du péristyle, d'ordre dorique, sans base, canelées, s'amoindrissent, en s'élevant, dans une proportion modérée. Des deux frontons, celui qui est tourné vers le nord sera orné de hauts-reliefs représentant le génie de la vieille Allemagne; celui qui est au midi, et sous lequel s'ouvre la porte du temple, est déjà décoré de groupes figurant les conquêtes que l'Allemagne moderne a reprises en 1815 sur notre nation. Telle est la destinée de ce pays, qu'ayant donné naissance à la liberté religieuse, d'où toutes les autres procèdent, il est condamné aujourd'hui à considérer comme ses plus beaux jours ceux où il a combattu contre la liberté politique dont la France est le nécessaire champion. Les sculptures de ces deux frontons ont été confiées au ciseau de M. Schwanthaler.

Le Walhalla, qui à l'extérieur rappelle l'ordonnance et le style du Parthénon, offre au dedans un ressouvenir de ce magnifique temple d'Agrigente, consacré à Jupiter Olympien, et que les habitants de Girgenti appellent aujourd'hui le Temple des géants. La hauteur de la Cella est en effet partagée en deux étages de décoration. L'étage inférieur est orné de hautes colonnes corinthiennes qui forment de fortes saillies en deux endroits sur chaque paroi latérale, et qui tracent ainsi dans cette vaste salle des compartiments indispensables; placées au-dessus de l'entablement des colonnes, les Walkiries,

ces amazones du ciel d'Odin, supportent avec leurs deux bras levés, comme font les géants de Girgenti, un second entablement sur lequel le plafond doit reposer; une grande frise sculpturale sépare les deux étages, et court sur les quatre faces de la Cella.

Tous les murs intérieurs sont revêtus de marbre de couleur, d'une teinte violacée et peut-être trop monotone. Les colonnes et les Walkiries, qui se détachent en blanc sur ce fond sombre, seront rehaussées d'or en certaines parties. Les compartiments inférieurs, déterminés par la saillie des colonnes, offriront, à hauteur d'appui, des consoles, où l'on attachera les dix victoires ailées auxquelles M. Rauch met la dernière main. Autour de ces statues, la muraille recevra les bustes des grands hommes que l'Allemagne a produits. Au-dessus de la frise, le second étage est orné d'inscriptions métalliques, destinées à perpétuer les noms des héros de l'ancien temps dont les portraits n'ont point été conservés; dans la progression décroissante de la décoration, ces noms brilleront, comme des étoiles dans les régions lointaines du ciel, au-dessus des gloires plus récentes et plus apparentes de la nation. Le plafond sera, comme les portes, de bronze doré, et donnera passage à la lumière dans les intervalles qui séparent les colonnes.

Dans le fond de la Cella a été ménagée une pe-

tite salle, ouverte sur la grande, mais moindre en hauteur et en largeur; c'est l'opisthodome des temples antiques. Au lieu de renfermer les finances publiques ou les richesses sacerdotales, celui-ci gardera un exemplaire des ouvrages des hommes admis au Walhalla, ou du moins les noms de leurs travaux, lorsque les monuments de leur gloire ne pourront y être transportés. Au milieu de ces archives du panthéon allemand, la statue héroïque du roi de Bavière remplacera, dit-on, les colosses d'or et d'ivoire que les anciens adoraient au fond de leurs sanctuaires. Aujourd'hui le droit divin des rois, même chez les peuples catholiques, a usurpé la majesté du ciel.

C'est le roi qui a déterminé les noms et l'ordre des personnages auxquels le Walhalla sera ouvert. Aussi est-ce autour des princes illustres de chaque époque qu'il a groupé les généraux, les philosophes, les artistes et les écrivains des âges divers de l'Allemagne. De cette façon il a contraint les grands représentants du génie humain à respecter encore au-delà du tombeau la hiérarchie dont le sort leur avait imposé le joug sur la terre. C'est encore lui qui a indiqué le sujet de la frise sculpturale, laquelle représentera l'histoire primitive des Germains, depuis leur migration du pied du Caucase jusqu'à l'établissement du christianisme : ainsi sera retracé, sur les quatre faces de la salle, le souvenir des guerres, de la politi-

que, de la poésie et de la religion des ancêtres. Bien plus, pour cette œuvre à laquelle s'attache un véritable prestige au-delà du Rhin, le roi a voulu créer lui-même un sculpteur en quelque sorte par la force de son pouvoir; il a arrêté son choix sur M. Martin Wagner, né à Wurtzbourg en 1777, et qui, résidant ordinairement à Rome, où il s'occupait beaucoup d'érudition et un peu de peinture, s'est laissé faire sculpteur à la fin de sa carrière pour décorer le temple de la patrie allemande. La frise, déjà posée, est recouverte d'un voile que nul ne pourra soulever avant le jour solennel. Des personnes qui ont pu la voir avant qu'elle fût cachée, m'ont assuré qu'elle présentait les proportions courtes et épaisses de la sculpture romaine au temps des Antonins.

La prédilection particulière que le roi de Bavière témoigne pour le Walhalla montre assez que cet édifice se rattache à une de ses idées les plus anciennes et les plus chères. Il paraît certain que ce prince, lorsqu'il étudiait à l'université de Gœttingue, ressentit vivement les expressions dédaigneuses dont les écrivains et les populations du Nord se servent ordinairement lorsqu'ils parlent de ces lourds buveurs de bière, de ces têtes pesantes de Bavarois. Dès lors il résolut de changer le renom et le caractère de la nation qu'il devait être appelé à gouverner; et il jugea qu'il fallait d'abord la frap-

per par le spectacle des arts et la préparer par l'éducation des sens à la culture de l'esprit. De cette pensée sont nés tous les monuments qu'il a fait ériger, malgré les obstacles, avec tant de hâte et de volonté, et auxquels son successeur est sans doute instruit à faire succéder des travaux d'un ordre plus intellectuel. Pour lui, dans la première ardeur de ce projet, il dut aussi, à ce qu'il me semble, éprouver l'influence des grandes idées de Napoléon et de la France, qui pensaient alors restaurer dans sa pureté le culte de l'art et de la civilisation antiques; il voulut sans doute avoir dans le Walhalla un autre Panthéon, un autre Temple de la Gloire, et dans M. de Klenze son Percier. Cette supposition peut seule expliquer comment sur les bords du Danube, le Walhalla tudesque a été construit avec tout l'appareil des formes grecques par un prince qui, depuis lors, s'est surtout signalé par sa passion pour l'art du Moyen-Age.

La colline sur laquelle le Walhalla est bâti est attachée par derrière à la chaîne des monts qui vont plus loin séparer la Franconie de la Bohême; à droite et à gauche elle est escortée par deux collines plus hautes qu'elle, dont l'une porte les débris d'un château féodal, et dont l'autre est couverte de bois. Selon qu'on descend ou qu'on remonte le Danube qui baigne le pied de ces coteaux, on voit toujours le Walhalla dominé ou par la ruine gothique,

ou par la forêt. Le soir, en regagnant Ratisbonne au clair de lune, il me semblait entendre ces trois éminences converser entre elles, au milieu du silence de la nature. Rude comme le cor des anciens preux, une voix s'élevait des broussailles qui rampent sur les pierres éboulées du donjon; elle demandait avec un dédain mêlé de tristesse d'où venait cet étranger de marbre qui s'était assis au pied de ses murailles, ce qu'il cherchait sous le ciel de l'Allemagne, et s'il venait consommer par ses exemples la corruption des enfants du vieux Teut. Des flancs harmonieux du temple sortait à son tour une voix claire comme la flûte antique; et elle essayait de chanter les sagas des héros d'Odin dans un idiome où les voyelles se jouaient a insiqu'aux accords des oiseaux. Alors le donjon redoublait la violence des consonnes maternelles, qui se heurtaient avec bruit, dans son langage, comme les vagues de l'Océan contre les rochers du Nord; et il criait à l'imposture de cet hôte inconnu qui célébrait la mémoire des hommes forts dans la langue des rivages asiatiques. Puis de nouveau le temple reprenait un chant cadencé, et quittant son déguisement il étalait toutes les séductions de sa beauté et de sa grâce; il oubliait les fables que les Scandinaves ont teintes de sang au milieu de leurs brumes; il chantait la mythologie que les Grecs ont formée,

aux pieds de l'Olympe et du Pinde, avec les amoureux soupirs de la création fécondée par la lumière. Alors des colonnes, de leurs chapiteaux, des triglyphes, des mutules, des angles égaux des frontons et de leur faîte, des frises intérieures, des corniches et de leurs oves partaient autant de notes ailées, auxquelles, du haut de l'autre cime, les ogives brisées et les pleins-cintres ensevelis sous les décombres, répondaient par des plaintes sourdes et par des gémissements entrecoupés. Un dialogue alterné s'établissait ainsi entre deux monuments, entre deux temps, entre deux génies impuissants à se comprendre, jusqu'à ce que leur murmure sans cesse croissant fût couvert par la grande voix de la forêt éveillée sur la troisième colline, et qui semblait rappeler et confondre au sein de la nature ces deux civilisations ennemies. Les nymphes du Danube, qui, depuis le passage des terribles Niebelungen, dormaient en paix sous leurs eaux, écartaient avec effroi les tresses de leur chevelure humide; et elles se demandaient entre elles quelles discordes cet orage soudain annonçait à leur patrie.

Jamais je n'ai mieux senti la difficulté du problème que l'architecture doit résoudre dans notre époque, que lorsque je me le suis posé en face de cette ruine féodale, qui semble là comme pour protester, au nom des ancêtres, contre les restaurations

grecques tentées par les générations nouvelles. Évidemment l'Europe ne saurait retrancher de sa vie ni les trois derniers siècles, ni ceux qui ont précédé l'art chrétien; mais doit-elle aussi renoncer sans retour aux allures gothiques au milieu desquelles son originalité s'est produite et façonnée? Pourrait-il donc y avoir quelque accord à trouver entre les formes ogivales et les formes classiques, qui, à des titres divers, nous paraissent avoir des droits sur notre pensée? Mais comment accorder l'architecture antique, qui a pour principe les ordres et le rhythme, avec l'architecture du Moyen-Age, qui est précisément caractérisée par l'absence de tout ordre et presque de tout rhythme?

Ce n'est pas un des caractères les moins curieux de notre temps, que d'avoir partagé son admiration et son étude entre ces deux architectures. En Bavière, elles se rencontrent dans une familiarité particulière. A Munich, des deux rues Louis et de Brienne, qui se coupent à angle droit et embrassent toute la ville nouvelle, la première est spécialement consacrée aux monuments en briques du Moyen-Age italien, la seconde aux monuments de pierre et de marbre de l'Antiquité. Là M. Gœrtner a assemblé la variété des arcs romans jusqu'à leur partage consommé par l'ogive; ici M. de Klenze a élevé le portique ionien de la Glyptothèque, en face duquel on hâtit le portique corinthien

du monument destiné à l'exposition des Beaux-Arts. On complétera ces deux édifices en construisant des propylées doriques à l'extrémité de leur perspective, pour que les trois ordres grecs soient représentés en ce même lieu. Notre époque peut-elle se vanter de posséder une forme à elle propre, en dehors de ces formes du polythéisme et du christianisme? Je n'oserais le soutenir, même pour plaire à mes amis; mais sous peine d'être condamné au nom du bon sens et du goût, ne fallait-il pas choisir entre ces deux formes et s'en tenir à une seule?

En Bavière, comme en France, comme dans l'Europe entière, le goût a subi depuis le commencement du siècle deux révolutions successives, dont il est important de se bien rendre compte avant de juger aucune des œuvres du temps présent. Mais ce n'est pas en étudiant les monuments de l'architecture contemporaine que je pouvais vous faire remonter au principe de ces deux révolutions. Si l'architecture contient nécessairement le germe des formes que tous les autres arts reproduisent, il n'en faut pas conclure que ce soit elle qui les leur impose aujourd'hui. La peinture, qui aux époques extrêmes s'élève toujours du dernier rang au premier, a pris, dans l'âge où nous vivons, l'habitude de donner l'impulsion qu'elle a toujours reçue aux temps bien réglés et véritablement créateurs; c'est donc elle qui me fournira l'occasion de

vous tracer le tableau des modifications successives que le goût a éprouvées au-delà du Rhin. L'ordre historique dans lequel je vous ai présenté l'esquisse des formes essentielles et génératrices de l'architecture, est bien différent de celui où ces formes se sont emparées de l'imagination des Allemands. M. de Klenze, que je vous ai cité le dernier dans la série des architectes de Munich, est précisément le premier d'entre eux qui ait été appelé par le roi dans cette ville. Les monuments qu'il y a construits appartiennent à la première époque du goût allemand; c'est à cette époque qu'il faut rapporter et le Walhalla, dont la première pierre n'a pourtant été posée qu'en 1830, et un autre panthéon particulier aux Bavarois que le roi se propose de faire construire par le même artiste à Theresienwiese, sur une petite élévation voisine de Munich, dans la direction du village de Sendling. Depuis quelque temps, commencent à s'élever en Allemagne, contre les idées et les travaux de M. de Klenze, des protestations qu'il était aisé de prévoir. Il semble même qu'à Munich, à l'heure qu'il est, M. Gærtner ait achevé de faire triompher, dans l'opinion du roi, l'art du Moyen-Age et les tendances de la seconde époque du goût allemand. La rue Louis l'emporte évidemment sur la rue de Brienne. M. de Klenze vient de partir pour Saint-Pétersbourg, où l'empe-

reur de Russie a ouvert une nouvelle carrière à son talent.

Sans doute les monuments élevés par M. de Klenze ne sont pas exempts de reproche; on y peut aisément signaler des réminiscences nombreuses, et quelquefois des sacrifices trop grands faits par le fond à la forme. On y trouvera, comme à la Pinacothèque, un rez-de-chaussée privé de lumière pour augmenter la valeur du premier étage; ou, comme à la salle romaine de la Glyptothèque, un abaissement partiel du niveau général pour proportionner, après coup, l'élévation à l'étendue; ou, comme dans la Résidence, une variété de décoration qu'on pourrait prendre en quelques endroits pour une absence de grandeur et de parti pris. Mais ces défauts, et ceux encore que le goût français peut toujours relever dans l'exécution froide et embarrassée des artistes allemands, ne sauraient ôter à M. de Klenze le mérite de représenter honorablement en Bavière l'élément antique. On serait même souverainement injuste, si on ne reconnaissait que l'architecte du Walhalla a, sur les anciens représentants de notre école classique, l'avantage de diriger ses travaux conformément aux opinions nouvelles que l'érudition a émises au sujet de l'art grec. Ce n'est pas à mes yeux un titre médiocre que d'avoir tenté d'unir à l'emploi des éléments les plus simples et les plus originaux de l'architecture

hellénique, ces richesses de coloration et toute cette pompe de parure dont la découverte et l'application viennent aujourd'hui compléter la Renaissance de l'art des anciens.

RÉNOVATION DE L'ART

EN ALLEMAGNE.

XIX

Les deux Époques.

Les deux phases que le goût allemand a parcourues depuis près d'un sciècle, quoique profondément différentes, me paraissent assez étroitement liées entre elles. Durant la première, on a professé le culte de l'antique et celui de l'Idéal ; pendant la seconde, on a mis en honneur les monuments de l'art chrétien, et donné toute franchise à l'individualité du génie ; pourtant si l'on étudie avec soin

les critiques qui ont successivement ouvert ces deux carrières, et les artistes qui les ont illustrées, on se convaincra que l'enthousiasme développé par les doctrines de la première époque a contribué à l'indépendance des productions de la seconde. Dans l'effort qu'elle fait pour s'élever au ciel, notre pensée mesure sa puissance et ses droits; et l'homme n'est jamais si près de se retrouver, que lorsqu'il est ravi au-dessus de lui-même.

C'est dans l'Allemagne du nord que commença vers le milieu du dernier siècle le mouvement qui a rendu l'existence non seulement à la peinture allemande, mais encore à la peinture française. Né à Aussig, en Bohême, en 1728, Raphaël Mengs fut élevé à Dresde par son père qui était peintre au pastel et en émail de la cour de Saxe; il fut lui-même, à son premier retour de Rome, à l'âge de dix-huit ans, nommé peintre de Frédéric-Auguste, électeur de Saxe et roi de Pologne. En 1752, il quitta pour toujours l'Allemagne, et s'établit successivement à Rome, à Naples et à Madrid, où la faveur et la renommée l'accompagnèrent. Le plafond de la *villa Albani*, qui représente *Apollon au milieu des Muses sur le Parnasse*, a été popularisé par la gravure, et peut donner à tout le monde une assez juste idée de la révolution tentée par le maître dont il passe pour être le chef-d'œuvre. On découvrira aisément les défauts de cette composition

si on la compare à celle du Parnasse de Raphaël. En modelant ses principales figures d'après la statuaire antique, le peintre d'Urbin n'a oublié ni le génie de son siècle, ni celui de l'art qu'il cultivait; le peintre de Dresde, au contraire, ne prenant racine ni dans un sentiment national ni dans une tradition immédiate, et tirant toutes ses ressources d'une sorte d'étude abstraite qui lui était particulière, a fait une œuvre où presque tout est mythologique et sculptural. Mais cette imitation des statues grecques, laquelle devait produire encore de plus graves excès, n'était-elle pas nécessaire pour rendre le sentiment du dessin à une époque qui semblait en avoir perdu même le souvenir? J'ai vu à Dresde, dans l'église catholique de la cour, l'immense tableau de *l'Ascension*, qui est une des œuvres les plus importantes de Mengs. Le Christ, imité de celui de *la Transfiguration* de Raphaël, s'élève, comme la Vierge dans *l'Assomption* du Titien, du milieu des disciples agenouillés, vers le Père éternel porté par les anges. Dans cette composition, ainsi empruntée à différentes sources, le talent de l'auteur se révèle par une certaine noblesse toujours un peu molle, et par une élégance qui consiste à ne pas prodiguer des accords trop complexes ni trop vifs, soit dans le coloris, soit dans le dessin, soit dans les airs de tête presque tous conformés au même Idéal. Le *Cupidon aiguisant une*

flèche, qui est à la galerie de Dresde, et qu'on vante presque à l'égal d'un morceau du Corrège, me paraît avoir le mérite d'indiquer le vice radical de Mengs, qui, voulant faire une révolution décisive, fut entraîné par une inclination particulière à restaurer le culte de la grâce souriante d'où était précisément dérivée toute la décadence. Les personnes qui ont vu dans les palais de Madrid l'*Apothéose d'Hercule* et les *Scènes de la Passion* peuvent seules dire si le peintre saxon sut s'élever à une façon plus mâle de sentir et de s'exprimer. Il y a, dans les écrits qu'il a laissés sur son art, autant de finesse et plus de hauteur que dans les œuvres de son pinceau.

Imitateur des anciens par principe, du Corrège par goût, de Raphaël par réflexion, Mengs s'efforçait de composer, avec les pratiques réunies des grands peintres du XVIᵉ siècle, une sorte de corps pour revêtir le sentiment de l'antique qui faisait son originalité et celle de son temps. Winckelmann rompit la tradition moderne, la foula aux pieds dans un saint délire, et ramena l'Antiquité toute pure devant les regards étonnés de son siècle. Né en 1717, à Stendal, dans la province de Brandebourg, élevé à Berlin, il devint professeur à l'université de Halle où il acquit une érudition immense. Nommé bibliothécaire du comte de Bunau, ce fut dans une belle campagne aux environs de Dresden qu'il forma le

plan du livre auquel l'immortalité de son nom est attachée; deux ans après le départ de Mengs pour l'Italie, il quitta lui-même la cour de Saxe pour se rendre à Rome. Il s'était, avant de partir, converti du protestantisme au catholicisme; les études théologiques auxquelles il s'était livré à Halle, la chaleur d'âme qui éclate dans tous ses écrits, sont de sûrs garants que les considérations de l'intérêt personnel ne le déterminèrent point à ce changement, dans lequel Platon joua, je pense, un plus grand rôle que le nonce Archinto. Platonicien par sentiment, Winckelmann incline pourtant à la philosophie du XVIIIe siècle, en plusieurs endroits importants de son livre; le désir ardent qu'il avait de propager sa doctrine de l'Idéal lui suggéra sans doute l'idée de faire des sacrifices aux opinions de son temps; dans l'intention de montrer à cette époque athée que l'Idéal n'était pas une chimère métaphysique, il enseigna, en généralisant certains exemples antiques, que, pour composer une belle figure, il fallait choisir et rassembler de belles parties étudiées, dans la nature, sur des modèles différents; il détruisait ainsi la distinction des types, et confondait, pour plaire à des esprits incrédules, toutes les diversités essentielles de la création dans le panthéisme d'un unique Idéal. Malgré ces défauts, et bien que je croie avoir découvert dans la littérature grecque la source immédiate des principales

opinions développées par Winckelmann, l'*Histoire de l'art chez les anciens* demeurera toujours comme un de ces admirables monuments destinés non seulement à éclairer les hommes, mais encore à les éprouver. Que celui qui a pu lire ce livre sans émotion, renonce à étudier les arts; il n'a pas reçu de la nature le don de sentir ce qui est beau!

Canova en Italie, David à Paris, ne tardèrent pas à montrer que la statuaire et la peinture, tombées au plus bas degré, avaient entendu l'appel de l'enthousiasme allemand. A la vérité, l'un cédant à la douceur de son tempérament et à l'affaiblissement du génie italien énervé par la volupté et par la servitude, consacra presque entièrement son ciseau à tailler des images d'une grâce féminine et affectée; l'autre, interprétant les théories de Winckelmann selon les principes du sensualisme qui régnait alors dans la philosophie française, ne vit trop souvent dans l'antique qu'un moyen d'arriver à l'exacte imitation de la nature extérieure, et substitua ainsi, à l'Idéal enseigné par son maître, d'une part le dessin purement anatomique dont les artistes de l'Empire ont fait un si étrange abus, de l'autre le naturalisme qui, sous des noms et des aspects divers, est aujourd'hui en honneur dans nos ateliers. Ce n'était assurément ni à la grâce des dernières époques de l'art ni à l'imitation des lignes superficielles de la nature que le grand critique allemand pensait convier son

siècle, lorsqu'il prodiguait son admiration aux témoignages énergiques et sublimes des premières périodes de l'histoire, lorsqu'il poussait vers l'éternelle beauté ces désirs infinis et ces cris admirables qui remplissent l'âme des plus généreuses passions.

Pendant que la doctrine de Winckelmann dégénérait ainsi parmi les élèves qu'il avait formés chez les autres peuples, elle trouvait en Allemagne des échos éloquents, des continuateurs habiles, et aussi un commencement de réaction. Contemporain de Winckelmann, Lessing aurait pu donner aux beaux-arts une théorie plus vaste, si les circonstances et un goût particulier pour la dialectique ne l'avaient trop réduit au rôle de critique. Dans les notes qu'on a publiées comme supplément au *Laocoon*, et qui me semblent d'un plus haut intérêt que le livre lui-même, il rectifie les idées de l'auteur de l'*Histoire de l'Art*, en assignant pour but à la peinture non pas la beauté unique, mais la *beauté diversifiée*. Comme Diderot, avec lequel il a de nombreux rapports et dont il se reconnaît l'élève sur certains points, ce grand écrivain devait mourir après avoir jeté de vives clartés dans toutes les carrières, de monument complet dans aucune d'elles, génie précieux pour ses successeurs, auxquels il laissa tout commencé et tout à faire.

Modèle de persévérance, de modestie, de goût,

Louis Fernow, né à Weimar en 1775, entreprit à pied le voyage de Rome. Pendant un séjour de dix ans qu'il y fit au milieu de toutes les privations, il voulut montrer que l'Allemagne n'avait point laissé périr l'héritage de Winckelmann; il ouvrit, pour les artistes de son pays, un cours d'esthétique, d'après les principes développés par Kant dans sa *Critique du jugement*; il devait trouver dans cette philosophie nouvelle les moyens de concilier les idées de Platon et celles de Locke, le système de l'Idéal et celui de l'imitation, dont il semblait que Winckelmann eût déjà cherché l'accord. Il reçut enfin de la cour de Weimar, protectrice de tous les esprits qui honoraient l'Allemagne, des ouvertures qui lui promettaient une vie heureuse; il revenait dans son pays pour jouir de ce bienfait; assailli sur le Saint-Gothard par un orage affreux, il emporta dans ses bras sa femme et son enfant; il prit là le germe de la maladie qui l'enleva jeune encore, en 1809, sans lui laisser le temps d'achever la publication des œuvres de son maître.

En 1805, Gœthe fit paraître son livre sur *Winckelmann et son siècle*. Le grand poëte n'avait point pris la plume pour blâmer le retour de ses devanciers à l'antique, dont il s'est toujours montré l'admirateur fervent, même au plus fort des réactions qui ont suivi. Achevant même, sous un certain rapport, l'œuvre de Winckelmann, il démontrait alors

que les sujets du christianisme n'étaient point favorables à l'art, et il s'efforçait de ranimer par des interprétations profondes l'enthousiasme de ses compatriotes pour la mythologie grecque. Au fond, il ne trouvait guère à reprendre dans l'application des idées de Winckelmann, que l'importance exagérée qu'elles tendaient à donner à la sculpture. Pour soustraire la peinture à l'influence de cet art rival, qui l'a effectivement entraînée hors de ses limites, il lui proposait de modeler le jeu de sa lumière et de ses couleurs sur les effets vagues et mélodieux de la musique. La musique étant celui de tous les arts dont les règles sont le plus voisines de la mathématique, et par conséquent les plus certaines, il me paraît en effet que c'est à elle qu'il convient de comparer non seulement la peinture, mais aussi les autres arts, lorsqu'on veut les ramener aisément à la vérité. Gœthe n'a que faiblement entrevu ce principe, puisqu'il oppose d'une manière absolue la sculpture à la musique. En offrant le vague de celle-ci pour exemple à la peinture, et en se mettant ainsi avec Mengs à la suite du Corrège, au lieu d'offrir à l'art les moyens de se retremper dans toutes les époques de son histoire, il le réduit à périr immobile dans la dernière de toutes.

Avant de vous parler d'une autre réaction plus vive qui s'était déjà déclarée contre les idées de

Winckelmann, je dois vous faire connaître un artiste éminent et presque entièrement ignoré, qui les appliqua avec une rare supériorité. Asmus-Jacob Carstens, à qui Fernow a consacré une notice, l'avait précédé à Rome; né en 1754 d'un meunier de Schleswick, dans le Holstein, il fut réduit, pendant de longues années, à une condition qui, dans une âme bien moins trempée, aurait entièrement étouffé le sentiment de l'art. Sa mère lui avait donné les premières leçons de l'art du dessin, pour lequel il manifesta une passion irrésistible; enfin une vocation impérieuse le fit partir pour Copenhague, et bientôt pour l'Italie. Voilà ce pauvre artiste en route, ayant devant lui toute l'Europe à traverser, à pied, sans argent, sans protection, presque sans talent. Il arriva cependant jusqu'à Milan. Là, sur le seuil de ce paradis terrestre qu'il a tant rêvé et vers lequel il marche depuis si long-temps, la misère l'arrête et le force à retourner sur ses pas. Avec le prix de quelques dessins vendus en Suisse, il regagne Berlin; il s'y fait assez remarquer pour être bientôt nommé membre de l'Académie et pour obtenir du gouvernement les moyens d'entreprendre un second voyage. Il arriva en effet à Rome en 1792 et y mourut en 1798.

Quelques uns des beaux dessins qui étaient l'expression la plus naturelle de sa pensée ont été rapportés par Fernow à Weimar, où j'ai eu le bon-

heur de les voir. Les sujets en sont ordinairement antiques, le style grandiose et simple, le trait d'une finesse exquise, le caractère au-dessus de tout le reste. Carstens, plus conséquent que Winckelmann dans son culte pour l'Idéal, pensait que l'artiste, rendu maître par son éducation des formes de la nature, devait conformer son sujet à ses idées, et non point aux objets extérieurs. Comme il professait tout haut cette opinion, qui a si fort influé sur le développement ultérieur de l'art allemand, il eut un jour à la défendre à Florence contre un de nos compatriotes. Pour apporter une preuve solide à l'appui de son système, il s'enferma aussitôt dans son cabinet, et composa en quinze jours, sans modèle, une grande page représentant le combat des Centaures et des Lapithes. La verve du mouvement, la beauté des attitudes, la variété des épisodes, la grandeur du paysage, empêchent qu'on aperçoive quelques incorrections qui ajoutent encore à la puissance de l'effet. *Homère chantant l'Iliade devant les Grecs rassemblés* est un des plus beaux ouvrages qu'il m'ait encore été donné de voir. Le barde s'y montre avec toute la majesté de son génie, avec toute la misère de sa cécité et de son dénûment; sur les figures de la foule qui l'entoure, on lit la diversité des caractères humains, traduite avec une familiarité qui n'ôte jamais rien à l'élévation; on y retrouve une autre Iliade entière,

celle que le sublime aveugle avait autrefois observée et transfigurée dans les chansons épiques des anciens poëtes. Là aussi on voit, par l'effet d'une combinaison qui n'appartient qu'au génie, des Achilles impétueux, des Patrocles fidèles, de mâles Ajax, des Briséis qu'on enlèvera peut-être, des Andromaques plus chastes, et la prudente réserve des Ulysses et des Nestors qui goûtent avec discrétion la divine ambroisie du poëte. Si l'art du dessin a pour but de rendre visibles les grands types moraux de l'espèce humaine, convergeant avec leurs distinctions essentielles vers l'éternelle beauté, on peut mettre hardiment l'*Homère* de Carstens parmi les chefs-d'œuvre de cet art. Un autre dessin qui m'a fait une vive impression représente Hélène venant considérer les combats dont elle est l'objet, du haut d'une des immenses portes pélasgiques de Troie. Les vieillards assis sur le rempart détournent les yeux de la Grecque, cause de tant de funérailles; rangés sur une ligne solennelle, ils semblent comme les juges devant lesquels cette jeune femme est amenée, seule, un jour, par le destin, au milieu des ivresses de sa prospérité et de sa faute; mais elle est si belle, que si les vieillards la regardaient, ils oublieraient peut-être et sa honte et leurs maux. Dans son dernier tableau, si j'en peux juger par l'esquisse, Carstens s'est proposé de peindre à la fois les sentiments les plus violents, les

plus profonds et les plus nuancés de l'âme. Il a choisi à cette intention la scène de Sophocle où Œdipe apprend qu'il est le fils de Laius. Le roi assis demeure accablé par la destinée, dont trois admirables figures du chœur sondent le mystérieux abîme; Jocaste s'élance hors du palais avec un geste effrayant, où se peint toute l'horreur de l'inceste; Créon observe Œdipe d'un œil calme, où l'on voit et l'ironie que lui inspire l'instabilité des choses humaines, et la secrète espérance que son ambition fonde sur les malheurs de sa sœur. Une composition consacrée à Ossian est placée à côté de ces beaux dessins, pour en marquer la date, et aussi pour en expliquer le sentiment, quoiqu'elle tranche un peu par son effet exagéré avec la simplicité ordinairement inaltérable de l'auteur.

Un Tyrolien, élève et successeur de Carstens, Joseph Koch, a gravé au trait vingt-quatre compositions de son maître, qui forment un véritable poëme, et qui représentent l'expédition des Argonautes d'après les textes combinés de Pindare, d'Orphée et d'Apollonius de Rhodes. Ces gravures, que vous avez pu voir, sont loin d'avoir conservé la pureté et la finesse du trait de Carstens. Mais, quoique les contours en soient pesants et empâtés, elles ont certainement dû vous frapper par la beauté de la composition, plus savante que celle de Flaxman, par la noble familiarité des types déjà

tudesques et tout-à-fait appropriés à la haute antiquité des Argonautes, par un sentiment élevé du paysage employé avec profusion, surtout par une espèce de réflexion enthousiaste qui perce à chaque endroit et qui unit toutes les parties.

Outre Joseph Koch, Asmus Carstens eut pour élèves Eberhard de Wœtchler, né en 1762, et Gottlieb Schick (1779-1818), tous deux du pays de Wurtemberg. Henri Wilhelm Tischbein (1751-1829), né dans une famille hessoise, féconde en artistes, suivit les mêmes exemples; il donna, entre autres ouvrages, un Homère dessiné d'après des antiques expliqués par Heyne. Gérard de Kugilgen (1772-1820), fit fleurir ces traditions à Dresde d'où elles avaient commencé à se répandre dans le reste de l'Europe.

Asmus Carstens accomplit dans l'art allemand une transformation analogue à celle qu'André Chénier opérait à la même époque dans la poésie française; il s'appliqua à restaurer tout à la fois la forme antique et le sentiment moderne. Comme Chénier il a prêté à la génération suivante des exemples et des arguments qui devaient la conduire à des résultats contraires. J'ai entendu regretter, au-delà du Rhin, par des hommes d'un goût sûr, que les artistes allemands de notre siècle, au lieu de reprendre, depuis le commencement, l'étude des vieux maîtres de la peinture, n'aient

point continué directement la tradition de Carstens, laquelle, par la liberté des moyens, par l'élévation des sentiments, et par la beauté de la forme, suffisait à toutes les pensées qu'ils ont voulu exprimer. Mais déjà d'autres opinions et d'autres méthodes s'étaient fait jour auxquelles l'histoire contemporaine vint donner une impulsion formidable et assurer la supériorité.

Tandis que la France se préparait à appliquer dans l'ordre politique les théories de la liberté, l'Allemagne les transportait dans le domaine de la poésie. Dès 1773, Gœthe avait présenté dans son *Gœtz de Berlichingen*, sous les formes indépendantes d'une poétique nouvelle, le tableau des franchises du vieux temps. En 1781, Schiller composa ses *Brigands* pour satisfaire son âme blessée par l'organisation sociale, et pour justifier par les sentiments les plus hardis et les plus neufs l'affranchissement de l'individualité humaine. Tous les poëtes que l'Allemagne produisit alors, engagés dans cette voie, s'inspirèrent des mêmes opinions et les répandirent, chacun selon son génie, les uns dans le cadre des vieilles légendes nationales, les autres d'une manière plus directe, plus lyrique, plus passionnée. Ce mouvement eut pour résultat de substituer, à la communauté de pensées et de formes dans laquelle l'Allemagne avait vécu avec le reste de l'Europe depuis la Renaissance, la rébellion

flagrante du vieux génie germanique, et à toutes les théories de l'Idéal auxquelles le sentiment personnel avait été contraint jusqu'alors à faire sa soumission, la souveraineté absolue du génie individuel.

Tels furent les principes essentiels de ce nouveau code qu'on présenta à l'Allemagne, dès la fin du dernier siècle, sous le nom de Romantisme. Les grands poëtes et les grands penseurs de l'Allemagne ne les adoptèrent jamais complétement. Gœthe qui, le premier, semblait avoir essayé de les appliquer, ne se départit jamais de ce sens du général, de cette faculté de l'universel qu'ils tendaient évidemment à restreindre ; Schiller les condamna en faisant, des éternelles lois de la conscience, la base de son théâtre et de son esthétique ; Louis Tieck, l'un des plus ingénieux élèves de l'ancienne poésie tudesque, conserva toujours pour l'antiquité grecque et pour les principes qu'elle a propagés ce goût qui jette tant de grâce et tant de clarté dans ses ouvrages. Les deux Schlégel eux-mêmes, qui passent encore en France pour les promoteurs du nouveau système, ont composé assez de livres où l'on peut se convaincre que, loin de vouloir détruire la doctrine de l'Idéal et la communion intellectuelle des peuples, ils ne se proposaient que de donner à l'une et à l'autre une sphère à la fois plus large et plus élevée. Frédéric Schlégel, l'un des esprits les plus originaux et les plus enthousiastes de son siè-

cle, placé entre madame de Staël et Joseph de Maistre, rêvant peut-être de concilier leurs idées, est mort à Dresde dans l'amertume et dans le désenchantement, après avoir vu les résultats des changements auxquels il avait pris une part si vive. Si Rome et Vienne étaient demeurées bien au-dessous de ce qu'il avait espéré, si au lieu de rendre la vie au monde, comme il l'avait pensé, elles n'avaient fait que substituer l'immobilité de la tombe à l'agitation fébrile du doute, j'imagine aussi que l'art dut paraître à ses yeux réaliser bien imparfaitement ses conseils et son attente. J'ai pu moi-même entendre Wilhelm Schlégel, dans les trop courts instants que j'ai eu l'honneur de passer à Bonn auprès de lui, se plaindre du peu de respect porté à la beauté souveraine par tous ces artistes que j'appelais, non sans raison, sa postérité.

Cependant le romantisme trouva un puissant aiguillon dans la guerre que Napoléon recommença, au-delà du Rhin, au début de ce siècle. Menacé d'être violemment retranché du nombre des réalités, l'esprit allemand recueillit toutes ses forces dans cet instant solennel. Des penseurs qui avaient accueilli avec enthousiasme les principes de la révolution française, voulurent les faire servir à la défense de leur propre nationalité. Mais les princes qui redoutaient le secours de ces opinions si nettes et si absolues, trouvèrent plus d'avantage à soule-

ver l'Allemagne au nom des vagues souvenirs de son passé particulier; sous leur inspiration, on travailla à recomposer de toutes pièces ce passé oublié, et à conjurer à la fois le péril de l'invasion et celui des nouvelles théories sociales, en développant de préférence les instincts individuels du génie germanique. Dans cette lutte mémorable, dont un de nos amis, M. Hippolyte Carnot, a entrepris d'écrire l'histoire loyale, l'art suivant et excitant l'impulsion commune, se refit aussi des types et des principes tout différents de ceux qu'il avait reconnus jusqu'alors. J'aurai mainte occasion de vous signaler des confusions singulières, faites par erreur ou de dessein prémédité, à cette époque de trouble et de hâte, qui communiqua en définitive une chaleur salutaire aux artistes allemands, et à laquelle on doit toujours se rapporter lorsqu'on veut juger sainement de ce qui se passe encore aujourd'hui au-delà du Rhin.

Dès 1803, tandis qu'on faisait transporter à Paris, sans doute à titre de curiosités, les débris de l'ancien art allemand, riches dépouilles des couvents et des églises, il s'était établi, surtout à Cologne, ville pleine de ces trésors, quelques hommes qui arrachaient à la destruction ou à l'exil les peintures des écoles gothiques. Les frères Sulpice et Melchior Boisserée commencèrent ainsi avec M. Bertram une collection de tableaux, complé-

ment naturel des ballades, des sagas, des poëmes romantiques qu'on exhumait alors, de toutes parts, de la poussière des bibliothèques. En 1804, ils communiquèrent leurs découvertes à Frédéric Schlégel, dont elles secondaient les vues, et qui renchérit sur leur enthousiasme. En 1811, possesseurs d'un grand nombre de pages admirables et authentiques, ils sollicitèrent l'avis de Gœthe et l'appui de son nom. En 1817, leur collection, terminée, contenait une série de compositions qui embrassaient une période de près de deux cents ans. Parmi les auteurs de ces œuvres figuraient, à côté de Meister Wilhelm et de Meister Stephan, vieilles gloires retrouvées de l'école de Cologne, les deux Van Eyck, Hemling, Jean Mabuse, Israël van Meckenen, Engelbrechtsen, Lucas de Leyde, Schoorel, Hemskerk, Martin Schœn, Wohlgemuth, les Kranach qui en Flandre, en Hollande, en Franconie, en Saxe, avaient commencé ou rempli le siècle, résumé par Albrecht Duerer; tous ils avaient, avec les différences résultant de l'organisation personnelle de chacun d'eux, des caractères généraux qui constituaient une véritable tradition. Cette tradition correspondait à la fois au développement du génie chrétien et à celui du génie tudesque, qu'elle confondait dans une étroite union, et auxquels elle semblait avoir donné une forme commune : aussi devint-elle naturellement l'objet des études, de

l'enthousiasme, de l'imitation de toute une génération d'artistes qui s'associait vivement au sentiment des dangers et de la gloire de la patrie. La collection des frères Boisserée a été achetée, en 1827, par le roi de Bavière pour une somme évaluée, sur des rapports indirects, à 375,000 florins, qui font à peu près un million de notre monnaie; elle est aujourd'hui un des plus beaux ornements de la Pinacothèque où je trouverai l'occasion de résoudre quelques uns des problèmes qu'elle présente. M. le chanoine Walraff et M. de Lyeversberg, à Cologne, M. Bettendorf, à Aix-la-Chapelle, M. Nagler, à Francfort, M. le conseiller Meyer, à Minden, se composèrent de la même façon des galeries précieuses qui concoururent au même but.

Une collection d'un autre genre, faite quelque temps après, apporta une nouvelle modification dans le goût des Allemands, et contribua aussi à leur rendre plus chères les traditions de leur art national en leur montrant qu'ils en pouvaient trouver une sorte de confirmation dans une époque importante de l'art italien. Déjà madame de Staël, constatant les sentiments les plus généraux de son temps, avait dit : « Albert Dürer, Lucas Cranach, Holbein, ont, dans leur manière de peindre, des rapports avec les prédécesseurs de Raphaël, Pérugin, André Mantegne, etc. » Depuis la publication du beau livre *De l'Allemagne*, l'érudition s'est singulièrement

étendue; elle a établi parmi les devanciers d'Albrecht Duerer et du Pérugino, des parallèles dont je m'étonne de n'avoir jamais vu tirer, au-delà du Rhin, toutes les inductions permises, et sur lesquels je pense qu'on peut fonder, sans trop de témérité, une théorie nouvelle de l'art moderne.

Un Anglais, fixé, je crois, à Hambourg, M. Solly, pris de la passion des tableaux italiens, avait déjà rassemblé un grand nombre de toiles ordinaires, lorsqu'il rencontra dans M. Hirt, de Berlin, un guide plein de goût et de savoir; d'après ses avis, il s'attacha désormais à acheter les ouvrages des maîtres antérieurs à Raphaël. Déjà le bruit se répandait que de jeunes artistes allemands, descendus en Italie, avaient considéré l'art de ce pays avec l'esprit qui avait présidé à la collection des frères Boisserée. En effet, les anciens peintres dont Vasari ne semblait avoir rappelé les œuvres que pour mieux faire valoir celles de ses contemporains, avaient tout-à-coup reconquis des admirateurs et des disciples. Dans l'école de Florence, on était remonté au-delà des maîtres de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, jusqu'à Masaccio, qui, au commencement du xve siècle, tout en jetant les bases de la peinture savante, conservait une naïveté admirable; bien mieux, l'instituteur de l'époque précédente, Giotto, venait d'être replacé à côté du Dante, son ami, dans la sphère la plus élevée de l'art. Au-des-

sus même de l'école de Florence, on avait, pour ainsi dire, découvert les vieilles écoles de Sienne et de Pise, dépositaires des premières traces de l'art italien, lesquelles se confondent presque avec les traditions byzantines. En partant de ce point suprême, on s'était attaché, contre l'habitude jusqu'alors dominante, à signaler dans toutes les écoles subséquentes les peintres qui étaient demeurés fidèles au caractère primitif, au milieu même des époques les plus tournées aux nouveautés. On était ainsi parvenu à suivre à travers le XIVe, le XVe et le XVIe siècles, une chaîne d'artistes archaïques. A Venise même, qui n'avait encore été célèbre que comme le foyer d'un matérialisme magnifique, on avait reconnu dans les Vivarini, dans les Bellini, dans Vittore Carpaccio, dans Marco Basaïti, dans Cima da Conegliano de pieux représentants de l'ancienne manière. A Bologne, l'école du XVe siècle, que Francesco Francia présidait, avait effacé celle du XVIe, qui avait été instituée par les Carraches. A Ferrare, Lorenzo Costa et le Garofalo avaient reçu des hommages tout particuliers. L'école ombrienne qui, fécondée par les exemples de Fra Beato Angelico et de Benozzo Gozzoli, acheva son développement à Perugia, dans l'atelier de Pietro Vannucci, avait été considérée comme la manifestation suprême du génie religieux de l'Italie moderne, et comme le dernier terme d'une longue

série d'artistes liés à ceux de la vieille Allemagne par des relations mystérieuses.

M. Solly dirigea ses achats conformément à ces nouvelles investigations; il les poursuivit ainsi jusqu'en 1820. En cette même année, pour la somme de 610,000 thalers, il vendit sa galerie au roi de Prusse qui en fit la base du musée de Berlin. L'Allemagne du nord semblait envier à celle du midi l'initiative que celle-ci commençait dès lors à exercer dans toutes ces nouveautés chères à l'esprit allemand. Quoique le prince qui gouvernait la Prusse à cette époque n'y fût point porté par son goût, il céda à des avis qui sans doute aujourd'hui n'auraient pas besoin d'intermédiaire pour prévaloir, et, par nécessité de position, il se détermina à seconder des études et des tentatives intimement unies aux événements les plus importants de son règne.

Un Danois, M. de Rumohr, fut alors chargé par le gouvernement prussien de parcourir l'Italie pour examiner de près, sous leur propre ciel, tous les vieux maîtres ultramontains qu'on avait été chercher au-delà même des temps considérés naguère comme le berceau de la peinture. Il partit en compagnie de la poésie et de la sculpture, que les deux frères Tieck représentaient dignement dans cette ambassade du génie moderne de l'Allemagne au vieux génie de l'Italie. Il forma dans ce voyage une

collection choisie qui se fondit aussi plus tard dans le musée de Berlin; mais la principale richesse qu'il en rapporta, ce furent les observations qu'il publia sous le titre de *Recherches italiennes* (*Italiœnische forschungen*). Ce livre, qui n'est connu en France que par des emprunts inhabiles et des discussions hors de propos, a rendu de véritables services et propagé aussi quelques erreurs. M. de Rumohr a montré comment on pouvait rectifier les inexactitudes nombreuses de Vasari par le dépouillement consciencieux des archives, et il a frayé ainsi à l'érudition une carrière désormais plus facile. Animé d'un sentiment profond de la nature, il a su également tirer, de l'observation des lieux, des signes pleins de vérité et de finesse, pour marquer le caractère distinctif des écoles qui ont illustré les diverses contrées de la péninsule. C'est lui, par exemple, qui, le premier, a retrouvé, dans l'impression poétique d'un climat privilégié, l'unité de cette école ombrienne dont il semblait autrefois que les maîtres fussent sans lien et, pour ainsi dire, sans patrie. Mais associé au parti romantique, dont son ouvrage demeurera sans doute comme un des manifestes les plus ingénieux, il s'attacha, dans l'appréciation des peintres, presque uniquement à leur caractère personnel, et dédaigna d'estimer leurs œuvres par rapport à l'Idéal. Ce point de vue borné l'a souvent induit en erreur, jusqu'à lui faire attribuer

certaines pages à des maîtres dont elles n'avaient point le cachet, mais dont elles pouvaient rappeler quelques dispositions intimes et passagères. C'est un des moindres inconvénients qu'on puisse reprocher à sa théorie.

Toutes les grandes époques d'art ont mis en œuvre des formes propres, dont les lignes invariables dans ce qu'elles avaient de fondamental, et applicables tout à la fois à l'architecture, à la sculpture et à la peinture, représentaient la variété des êtres dans ses rapports avec l'unité qui était au fond des sentiments et des pensées de chaque période. C'est un des signes par lesquels l'esprit humain témoigne légitimement son empire sur la nature, et marque les pas successifs de sa marche continuellement ascendante vers l'Idéal. L'art du Moyen-Age ne pourra prendre, à côté de l'art antique, la place qui lui a été déniée jusqu'à présent, que lorsqu'on aura résolu la question de savoir s'il existe réellement une forme essentielle qui donne un caractère commun à ses manifestations diverses. Cette question, une des plus importantes que l'esthétique puisse se poser aujourd'hui, le romantisme est impuissant à la résoudre. Parfaitement accommodé à la lutte politique et littéraire qu'il a eue à soutenir, très propre à remplacer, dans un cas désespéré, les ailes de l'inspiration par les aiguillons de l'orgueil, ce n'est

point à lui que peut appartenir l'honneur d'expliquer les grandes phases de l'intelligence humaine, ni même de justifier les coups de main qu'il a exécutés. Pour donner la loi du plus imperceptible grain de sable, il faut remonter jusqu'au principe éternel de toute substance et de toute forme. Entièrement enfermé dans le *mot* de l'homme, le romantisme doit en partager toute la mobilité, toutes les audaces, toute l'incertitude; heureux encore lorsqu'il n'en écoute pas les instincts inférieurs, et qu'il ne se perd pas, à leur suite, dans les débauches du matérialisme, dans les ténèbres du néant! Par quel concours de circonstances, le romantisme allemand fut préservé de ces excès, c'est ce qu'il me reste à vous apprendre.

XX

Les Allemands à Rome.

Tandis que les armées françaises traversaient en tous sens l'Allemagne, et préparaient peut-être son unité en paraissant violenter son indépendance, quelques jeunes artistes, que le besoin d'un art national agitait déjà, allèrent se refaire une patrie loin de celle où ils se trouvaient comme exilés. Ils choisirent pour leur lieu de refuge Rome, où la

guerre, la religion et l'art ont successivement amené toutes les générations des races du Nord. Là encore, ils rencontrèrent nos armes et notre civilisation auxquelles ils avaient pensé se soustraire en quittant leur pays. Où auraient-ils pu fuir alors pour les éviter? Ils se retirèrent au milieu des ruines d'un couvent abandonné; ils y vécurent dans le dénûment, dans la crainte, dans l'étude, dans l'enthousiasme; ils étaient si pauvres, qu'ils étaient obligés de remplacer eux-mêmes, les uns pour les autres, le modèle qu'ils n'auraient pu payer; ils n'avaient guère non plus d'autre nourriture que celle des anachorètes; mais ils avaient les ravissements de la ville éternelle, les visites aux basiliques et aux catacombes, la découverte toute nouvelle de l'art chrétien jusqu'alors dédaigné, le sentiment non moins nouveau du paysage romain, une immense attente de l'avenir; dans leur obscure misère, ils jouissaient de Rome bien plus que les conquérants ne la possédaient dans leur triomphe.

Ils apportaient de leur pays deux prédispositions différentes, héritage naturel des deux époques dont nous venons de signaler la diversité. De la doctrine de l'Idéal, répandue dans la première époque, ils avaient retenu ceci, qu'au lieu de la nature, le peintre devait prendre son idée pour guide dans la composition et dans l'exécution de ses ouvrages. Mais cette habitude était singulièrement modifiée

par les opinions qu'ils avaient empruntées à la seconde époque; ainsi, loin de penser que l'artiste dût se conformer à des types absolus, placés en dehors et au-dessus de lui, ils ne donnaient que sa liberté même pour base et pour règle à ses idées. Ils répétaient que le pinceau était dans leurs mains un moyen d'exprimer leurs propres sentiments sur la vie et sur le monde, un instrument de perfectionnement individuel, ne prenant pas garde que l'individu ne se perfectionne qu'en sortant de lui-même, pour s'avancer vers l'Idéal de la perfection souveraine. Cependant comme la liberté ne produit de résultat qu'autant qu'elle peut opérer sur un élément distinct d'elle-même, ils avaient cherché, dans les traditions récemment retrouvées de l'ancien art allemand, une forme générale d'expression, laquelle devenait réellement pour eux cet Idéal extérieur et supérieur qu'ils niaient d'une autre part. Dans l'appréciation même de l'art particulier à leurs ancêtres, il me semble qu'ils commettaient des erreurs pleines de graves conséquences. Pour me borner ici à ce qui concerne la peinture, les tableaux des écoles de Bruges, de Cologne, de Nuremberg, auxquels ils empruntaient et les traits distinctifs de leurs propres compositions, et les exemples de leur doctrine sur la souveraineté du génie individuel, devaient eux-mêmes leur physionomie particulière à l'imi-

tation de la nature, devenue, à ce que je crois, dès le xive siècle, le système dominant parmi les confréries des artistes du Nord et du Midi. Presque toutes les figures qui ornent les pages de Van Eyck, de Lucas de Leyde, d'Holbein, sont des portraits; celles mêmes qui devaient offrir à l'adoration des fidèles les anciens types consacrés par la religion furent alors singulièrement modifiées par le désir d'approcher de la vérité et de la nature plus que les Byzantins ne faisaient auparavant. Les anciens maîtres de la Flandre et de la Franconie étaient si pleins de ce principe de l'imitation, que, négligeant les beaux costumes de l'art oriental, ils revêtirent les premiers saints du Christianisme des pourpoints, des chaperons et des joyaux que portaient, sous leurs yeux, les négociants des villes hanséatiques et les patriciens des cités impériales. Tout en déclarant qu'il fallait s'abstenir de copier la nature, les artistes allemands réfugiés à Rome s'emparaient, dans leurs premières compositions, de toute cette défroque du xive et du xve siècles dont la nature seule avait fait les frais. Mais, chose merveilleuse! cette méprise leur donnait le moyen de peindre des têtes qui, pour avoir été réelles au Moyen-Age, devenaient en quelque sorte idéales, au xixe siècle, par les sentiments naifs et la foi candide dont elles portaient naturellement l'empreinte.

A Rome, ces jeunes artistes trouvèrent des objets d'étude qui confirmèrent quelques unes de leurs tendances, qui en changèrent quelques autres, qui les agrandirent toutes. Essayerai-je de vous peindre les trésors de la ville éternelle, à vous qui en avez joui? La description serait ici, non seulement insuffisante, mais encore inutile. Je dois me contenter de tracer les grands traits que l'art du Moyen-Age offre à l'observateur, dans cet admirable sépulcre où les siècles dorment couchés sur les siècles. Dans les catacombes et dans les basiliques se dressent devant le regard étonné des images grossières qui forment une première période de l'art chrétien. Dans la grandeur et dans la majesté qui éclatent à travers l'enveloppe informe de ces peintures, on reçoit une impression déguisée, mais encore sensible, des principes de l'ancien idéalisme grec. Après cette première période à laquelle on a justement donné le nom des Byzantins, s'en présente une seconde toute différente, celle dont Giotto fut la merveille au XIVe siècle, et qui correspond à l'époque des anciens peintres allemands; on rencontre dans les travaux de cette seconde période, après la vigueur surnaturelle des œuvres de la première, une grâce qui tend à se rapprocher de la nature, avec une modestie et une délicatesse dont les artistes du Nord n'ont pas toujours donné l'exemple au même temps. C'est seulement après

ces deux périodes que commença celle qu'on a prise long-temps pour le champ entier de l'art; déterminée par la Renaissance du goût antique, elle confondit la majesté de la première période et la grâce de la seconde dans une forme à la fois plus correcte et plus animée. C'est dans ces trois grandes divisions du cycle de l'art moderne, que les peintres allemands étendirent leurs études; ils étaient plus naturellement préparés à comprendre la seconde qui fixa la plupart d'entre eux et suffit à corriger ce que leur nature germanique pouvait avoir de trop sec et de trop bizarre. Les plus aventureux, et les plus forts poursuivirent seuls leurs investigations dans la troisième période, dont les productions complexes étaient de nature à déconcerter des esprits en quête de l'élément simple et primitif de leur art. Les discussions les plus intéressantes ne manquaient pas, comme on pense, de se mêler à ces recherches; une sorte de piété toute nouvelle présidait aux conversations et aux travaux. Partout était empreinte l'ardente conviction de cette solidarité de l'art et de la vie, que Frédéric Schlégel a établie dans ses ouvrages. En recomposant l'art des époques écoulées, on recomposait aussi leurs sentiments; on cherchait, dans ceux du présent, un appui semblable pour l'art dont on sentait déjà l'avénement. On vivait ainsi dans la vérité même des choses, et on goûtait jusqu'à l'ivresse le

plaisir de parcourir cette grande suite des réalités humaines, qui double l'énergie de la pensée. Heures fortunées, situations solennelles dans la vie des nations et des individus, que celles où, soutenues par une destinée encore mystérieuse, toutes les forces, toutes les passions de l'esprit et de l'âme prennent comme des ailes pour remonter le cours des temps, et pour sonder les plus lointaines perspectives de l'avenir, refaisant, à chaque instant, et, pour ainsi dire, avec les joies et les douleurs d'un enfantement véritable, le labeur que les générations ont réellement accompli ou préparé en tant de milliers d'années!

Depuis que Raphaël, désertant la simplicité de l'École ombrienne, s'était modelé sur les exemples de l'Antiquité exhumée de ses ruines, le paganisme n'avait cessé de se consolider dans la ville des papes et de s'étendre sur le reste du monde. La mythologie de l'Albane et le matérialisme de Caravage avaient été les dernières conséquences du système inauguré au Vatican avec tant de gloire par l'*École d'Athènes*. Puis tout était retombé dans le néant; et quand les artistes des autres nations étaient venus visiter l'Italie, c'était à relever le culte de l'art antique qu'ils avaient fait servir la nouveauté de leur enthousiasme. Mais tout-à-coup des hommes sortis du pays où Luther avait donné le signal de la déchéance de Rome, des Germains traversèrent les

Alpes, vinrent réveiller dans la ville éternelle le christianisme enseveli sous un second paganisme, et reprendre la tradition du Périgino où Raphael l'avait abandonnée. Voilà sans doute une des révolutions les plus curieuses de notre siècle!

Peut-être avez-vous vu la gravure d'une charmante composition de M. Owerbeck, laquelle représente, sous deux figures emblématiques, l'alliance que l'Italie et l'Allemagne contractèrent à cette époque. L'original en est renfermé au château royal de Schlesseim, situé à quelques lieues de Munich, et qui contenait autrefois la plus grande partie des richesses déposées aujourd'hui à la Pinacothèque. L'Italie est représentée sous la forme d'une belle femme couronnée du laurier classique; mais sa tête est inclinée vers la terre, et ses traits, encore empreints de la pureté de la jeunesse, expriment une mélancolie infinie. L'Allemagne, au contraire, est blonde; son profil est fin, sans avoir la régularité antique; son front est ceint d'une couronne de myosotis. Penchée vers l'Italie, appuyée sur elle, on dirait qu'elle l'interroge avec une curiosité innocente; elle semble lui demander : « Que te reste-t-il, ma sœur, de ta religion et de tes arts? qu'as-tu fait de ton âme prophétique? à quel arbre as-tu suspendu ta lyre? dans quel chemin as-tu perdu cet éblouissant manteau que l'art et la poésie avaient brodé? as-tu encore quelque chose à nous ap-

prendre? Le ciel t'avait faite pour enseigner les autres nations. Parle, dis-nous ce qu'il faut croire de Dieu, et sous quelles formes il convient de présenter aux hommes la vérité éternelle. » Mais l'Italie tient ses yeux baissés; et dans sa douleur on croit l'entendre qui répond : « Ma sœur, j'ai tout perdu; la religion et les arts, la pensée et la forme, j'ai tout vu s'évanouir. Mon sein ne porte plus que les débris de toutes ces choses autrefois si belles; mon esprit s'éteint, mon âme est vide, et le souvenir de ma gloire passée est une amertume nouvelle, ajoutée à tous mes autres ennuis. » L'Allemagne entend ces paroles; mais on dirait qu'elle se refuse à les comprendre : et elle n'en poursuit pas moins ses tranquilles questions.

Frédéric Owerbeck conduisit la première des pieuses migrations qui passèrent les monts. Il était né, le 3 juillet 1789, à Lubeck, l'une des villes les plus riches de la Hanse, et rivale de Bruges, non seulement pour le commerce, mais aussi sans doute pour les trésors de l'art du Moyen-Age; il dut emporter un profond souvenir des monuments de la ville natale, lorsqu'en 1806 il partit pour aller étudier la peinture à l'académie de Vienne. Dans cette académie régnaient les principes de l'école de Mengs, modifiés par celle de David. L'antiquité païenne, l'imitation anatomique de la nature, n'avaient rien qui pût séduire une nature imprégnée

de la naïveté du Moyen-Age, et tout ouverte aux aspirations les plus mystiques du christianisme. Les efforts qu'on faisait alors à Vienne pour éveiller les instincts de la nationalité allemande, les idées que les poëtes, les professeurs, les prêtres répandaient pour concourir à ce but, remuèrent l'imagination d'Owerbeck, que les leçons de ses maîtres n'avaient pas su toucher. Mais ceux-ci, fort mécontents de leur élève, qui avait le double défaut de déclamer contre l'usage du modèle et d'affecter le style des anciens maîtres allemands, le renvoyèrent de l'académie. Loin de se laisser abattre, M. Owerbeck séduisit deux de ses camarades, Vogel de Zurich, et Pforr de Francfort; il les entraîna à Rome, où il arriva avec eux en 1809. Libre de toute contrainte, il commença incontinent son tableau de l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, dont, plus tard, il fit présent à la cathédrale de Lubeck. Mais avant que deux ans fussent écoulés, Pforr, dont j'ai vu une composition d'une naïveté toute romantique, était mort; Vogel était retourné à Zurich, emportant en souvenir un tableau que M. Owerbeck avait peint pour lui, et où était représentée la *Visite du Christ à Marthe et à Marie;* un autre Allemand, qui s'était joint à la petite communauté, et qui est aujourd'hui inspecteur de l'académie de Dusseldorf, M. Wintergarst, avait aussi repassé les Alpes. Il fallait un courage au-dessus de l'ordinaire

pour soutenir jusqu'à la fin l'effort d'une semblable tentative.

En 1811, deux nouveaux venus, qui sont aujourd'hui à la tête de deux écoles opposées, Pierre Cornélius et Wilhelm Schadow, vinrent prendre auprès de M. Owerbeck les places qui étaient demeurées vacantes. M. Cornélius, né à Dusseldorf, n'y avait fait que des études incomplètes; les gravures de Sadeler et de Goltzius avaient été ses meilleurs guides, dans une académie, où son imagination énergique et impatiente l'avait fait mal juger par des professeurs, partisans zélés de l'école de Vien et de David. A l'aide de ces gravures renommées, exécutées d'après les chefs-d'œuvre de la Renaissance, et qui auraient donné de plus sages conseils à une nature moins emportée, il s'était fait une sorte de style, auquel l'incorrection autant que la pensée imprimaient le caractère de la hardiesse; il en avait déjà usé pour composer des dessins d'après le Faust de Gœthe; mais voulant mieux servir encore la cause du génie germanique qui allait à ses dernières audaces, il descendait à Rome (le tudesque!) avec la pensée d'y dessiner les Niebelungen, et de faire l'apothéose d'Attila à la face des monuments de la civilisation antique. L'antiquité se vengea de lui, en attirant ses hommages et en laissant dans son esprit les traces de décadence dont elle avait aussi marqué Jules Romain vers ses derniers jours. Quant à

M. Schadow, bien jeune encore lorsqu'il arriva de Berlin à Rome, c'est en Italie qu'il fit en quelque sorte ses études. Il s'y distingua moins par l'imagination que par une couleur agréable sans luxe, par la recherche pourtant modeste de l'effet, par l'exactitude et la méditation du portrait.

Pendant quelques années encore ces artistes demeurèrent inaperçus dans les ruines de leur convent, où ils poursuivaient tranquillement leurs études pendant l'hiver, et d'où ils s'échappaient, dès que le beau temps était revenu, pour visiter les nombreux sanctuaires que la religion et l'art ont élevés en commun au milieu des montagnes les plus incultes et dans les moindres villages de l'Italie. Trouvant partout, sur cette terre privilégiée, la peinture unie à l'architecture, voyant que l'union de ces deux arts ajoutait à la puissance de chacun d'eux, et qu'elle s'était maintenue tant que les peuples avaient eu des pensées durables à exprimer, ils se disaient que le véritable moment de leur triomphe serait arrivé lorsque, eux aussi, ils auraient prouvé que leur sentiment était assez vif et leur science assez consommée pour leur permettre de produire de grandes fresques. Venus à Rome avec l'instinct à peine formé d'un art nouveau, ils s'élevèrent ainsi, grâce à la force de leurs études solitaires, à ambitionner, au bout de quelque temps,

la gloire de la peinture monumentale, principe et nerf de tous les autres genres.

Lorsque les événements de 1815 eurent comblé les désirs des princes allemands, la seule satisfaction réelle qu'obtint le génie germanique, docile instrument de leur victoire, fut sans doute l'attention et la faveur que l'on accorda aux efforts des artistes qui avaient été retremper l'art national à la source commune de l'art chrétien. Le consul de Prusse à Rome, M. Mendelson Bartoldi, songea le premier à donner aux novateurs un encouragement au gré de leurs souhaits. Il leur proposa d'orner une salle de sa demeure de fresques représentant l'histoire de Joseph. M. Owerbeck et M. Cornélius se révélèrent dès lors avec la diversité de leur talent. Le premier, dans ses deux compositions de *Joseph vendu par ses frères*, et des *Sept années de disette*, laissa voir tous les liens qui le rattachaient aux anciennes écoles allemandes et que l'étude des écoles italiennes n'avait encore que faiblement dissimulés. Non seulement il affectionnait les figures maigres et élancées que toutes ces écoles avaient en communauté au XIVe siècle, et qu'il a toujours conservées depuis lors; mais, adoptant les anachronismes de costume qui leur étaient aussi familiers, il parait les marchands arabes de la Bible des chaînes d'or et des fourrures dont les Van Eyck et Lucas de

Leyde revêtaient les Hébreux de leurs propres peintures; en tout, il se rapprochait beaucoup plus de la roideur de ces maîtres que de la souplesse de Giotto et de la suave élégance de Fiesole. Nature délicate, persévérante par dévotion, lente à se transformer à cause de la finesse même de son sentiment, M. Owerbeck ne devait arriver que par degrés à se dépouiller des formes tudesques pour s'approprier celles de l'Italie. M. Cornélius, au contraire, tout de feu, d'audace et de premier élan, parut si vigoureux, si avancé, si propre à puiser à la fois dans les époques les plus diverses de l'art, qu'on augura dès lors que, s'il était susceptible de perfectionnement, il parviendrait aux plus hauts degrés de l'art. Cependant, ses deux fresques, *Joseph reconnu par ses frères*, et *l'Explication des songes*, trahissaient, indépendamment d'un vice radical d'incorrection, un dangereux penchant à appliquer à la fresque, genre grave et simple par essence, la fougue de dessin et de couleur qui est le propre de la peinture libre des tableaux. Aussi, dès cette époque, pour justifier au sein de l'école le contraste de la douceur mystique d'Owerbeck avec la science violente de Cornélius, on commençait à dire que, comme saint Jean et saint Paul étaient les symboles de deux faces de la religion, ces deux maîtres représentaient les deux faces correspondantes de l'art. Depuis lors M. Schelling a fait des

changements considérables dans l'interprétation théologique; et ce n'est pas pour moi un petit sujet d'assurance que de sentir qu'à la formule ternaire de cet illustre philosophe, se rattache, quoique de loin, celle que je pense pouvoir appliquer à l'histoire de l'art, et que vous retrouverez sans cesse au fond de ces observations.

Les deux fresques de M. Schadow, représentant *le Songe de Joseph* et *Jacob recevant la robe sanglante de son fils*, se recommandaient par des qualités moins tranchées. Un jeune homme qui vint de Berlin en 1815, Philippe Veit, compléta les peintures de la salle Bartoldi, en y retraçant *Joseph fuyant la femme de Putiphar*, et l'allégorie des *Sept années d'abondance*. Dans les travaux de ce dernier venu on remarqua avec plaisir la plus heureuse harmonie. Une imagination vive, un dessin naturellement élevé, une couleur à la fois douce et riche, sont sans doute des dons rares partout, et particulièrement parmi les enfants du Nord; le jeune Allemand qui venait de les montrer à Rome fut chargé par Canova de peindre un panneau de muraille, dans un corridor du Vatican où l'on représentait divers monuments de la ville. Ayant le Colysée pour sujet, il ne voulut pas, comme d'autres auraient pu faire, se borner à copier le romantique entassement de ses ruines; il peignit la Vierge apparaissant à un pèlerin qui hante les

chapelles perdues au milieu des décombres du monument romain. En voyant cette Vierge, de jeunes artistes français, qui dirigeaient aussi leurs études vers les origines de l'art chrétien, comprirent que ces Allemands, dont les travaux étaient l'objet de l'ironie, venaient d'entreprendre une révolution destinée à faire le tour de l'Europe.

Bientôt la colonie allemande s'accrut considérablement; en 1818, lors du voyage de l'empereur François à Rome, elle se trouva assez nombreuse et assez forte pour faire, au palais Cafarelli, une exposition publique de ses travaux, de ses cartons, de ses études de tout genre. Il y avait déjà huit ans qu'elle s'était établie à Rome; mais ce fut alors, pour la première fois, qu'elle parut naître aux yeux de la plupart des habitants et des visiteurs ordinaires de la ville éternelle, dans le silence et la solitude de laquelle elle était demeurée comme ensevelie pendant tout ce temps. Cette même année, le marquis Massimi invita les artistes tudesques à décorer sa *Villa* de fresques dont les sujets devaient être tirés des grandes épopées italiennes. M. Owerbeck était chargé des peintures de la *Gerusalemme liberata*; M. Cornélius, de celles de la *Divina commedia*; un jeune homme qui était arrivé en 1817 de Leipsick, et qui s'était distingué à l'exposition du palais Cafarelli, Jules Schnorr, reçut la mission de peindre des scènes de l'*Orlando* d'Arioste.

J'ai vu à Dresde, dans le beau cabinet de M. de Quandt, le carton d'une des quatre scènes principales que M. Owerbeck représenta dans le plafond de la *villa Massimi*. Le motif en est emprunté à l'épisode d'*Olindo e Sofronia*, qu'on trouve dans le second chant du poëme du Tasse. Ce dessin est sans contredit plus chrétien que tous les chants du poëte. Si dans un pareil genre de peintures on exige avant tout une traduction fidèle du génie qui en a conçu les sujets, il faut condamner absolument, malgré leur charme, les compositions que M. Owerbeck a faites dans cette occasion. La verve et l'éclat de Torquato, cette chaude lumière qui se glisse dans les retraites les plus intimes de sa mélancolie; le profil antique de toutes ses figures et de son poëme lui-même; les clairons sonores, les parfums enivrants, les paysages fériques qui, tout le long de son récit, émeuvent et ravissent les sens, étaient des beautés d'un ordre que le peintre allemand ne pouvait ni aimer, ni reproduire. Figurez-vous que le Tasse, au lieu de couronner la Renaissance et de lui offrir sa raison en holocauste, ait été le contemporain du Dante, et ait voulu raconter l'entreprise des croisades dans une légende, déjà plus ou moins savante, mais toute pleine des naïves rêveries d'une âme encore candide, et vous aurez une idée des peintures dont M. Owerbeck a décoré la *villa Massimi*. Par un

rare privilége de notre temps, le peintre a pu creuser son sujet au-dessous de celui du poëte. Il faudrait être insensible aux attraits de la grâce chaste, pour ne pas demeurer en admiration devant toutes les formes délicates et élancées qu'il a rassemblées dans la composition simple, où il représente aux yeux, non seulement un bûcher allumé par les infidèles pour deux amants chrétiens, mais encore la pureté même et la suavité du christianisme. En traçant, dans deux autres compositions du même sujet, la figure de Godefroi, M. Owerbeck l'a débarrassée du manteau grec que le Tasse avait emprunté à Agamemnon, et il a su lui donner avec une expression plus religieuse, et par conséquent plus élevée, un naturel qui descend presque à la bonhomie. Il put réaliser cette heureuse alliance, en commençant à se dépouiller lui-même de son enveloppe germanique, poursuivre de plus près les traces de Giotto et de Fiesole qui, ramenés aussi vers la nature, avaient, à un degré supérieur, le sentiment de la beauté et de l'Idéal.

M. Cornélius, invité à peindre le *Paradis* du Dante dans le plafond de l'une des salles de la *villa Massimi*, composa des dessins qu'il n'eut pas le temps d'exécuter, ayant été, sur ces entrefaites, rappelé en Allemagne. Ces dessins, dont le trait a été gravé, comptent assurément parmi les plus

belles choses qui soient sorties de sa main. Le style, qui en est extrêmement mâle, a néanmoins toutes les qualités d'une brillante et poétique jeunesse; il respire cet accent rude qui passa des Doriens aux Byzantins, et de ceux-ci à quelques Florentins illustres; mais c'est sur des figures où la vie s'épanouit dans sa fleur, c'est au milieu de la splendeur des étoiles que l'artiste se plut alors à témoigner l'enthousiaste énergie de son âme. M. Veit, qui fut chargé de remplacer M. Cornélius dans cette œuvre, fit de nouvelles compositions d'un aspect tout différent. La douceur de Béatrice, *dolce guida e cara*, devint, sous son pinceau, le caractère dominant des scènes du *Paradis*. Cette douceur avait quelque chose de plus large et de plus opulent que celle de M. Owerbeck, laquelle était sans doute plus fine, mais aussi plus contenue par ses scrupules. La nature indulgente du peintre fut cause qu'il n'eut pas le temps d'achever lui-même son ouvrage; les pieds-droits des murailles furent couverts par M. J. Koch, le vénérable élève de Carstens, dont l'imagination, toujours pleine des riches idées de son maître, n'avait pourtant pu se tremper dans les nouvelles études de ses compatriotes.

M. Schnorr fit pour l'*Orlando* ce que M. Owerbeck avait fait pour la *Gerusalemme liberata*; il passa outre le génie d'Arioste, pour arriver à la

vérité même du sujet que le poëte avait célébré. Disciple exubérant de la Renaissance, messer Lodovico a mêlé à la légende chevaleresque de son poëme les fables mythologiques de l'Antiquité, les reflets de la fantaisie orientale, l'ironie et la liberté du génie moderne déjà confiant en sa force propre. Ce jeu infini d'un des esprits les plus brillants et les plus complexes du xvie siècle procure un enchantement merveilleux dont je crois goûter aussi bien que personne le plaisir et le sens; mais il a singulièrement altéré la nature des rudes compagnons de Charlemagne, dans lesquels la chevalerie choisit plus tard ses modèles. M. Schnorr se proposa de rendre à ces preux le costume et la vigueur de l'ancien temps. Il avait en quelque sorte dégagé, dans l'étude des anciens peintres allemands, l'élément chevaleresque de l'élément chrétien. Plein de la poésie des sagas, du Helden-Buch, des Niebelungen, il avait recherché et restauré avec bonheur les armures et les vêtements que portaient les héros dont il retrouvait l'âme dans ces récits et dans ces poëmes; il se frayait, ainsi une voie toute patriotique et toute nouvelle dans la peinture historique, au milieu des tentatives de ses amis pour relever la peinture religieuse. Les fresques qu'il exécuta dans ce système à la *villa Massimi* frappèrent tous les yeux par une originalité inattendue. Les Italiens n'avaient pas encore vu

l'Allemagne se révéler à eux sous des traits aussi vifs et aussi particuliers. Imaginez, un beau jour, en plein midi, Gœtz de Berlichingen lui-même entrant à Rome, par la porte du Peuple, avec son palefroi et son armure tudesques! *Renaud arrivant au milieu du camp d'Agramante*, que M. Schnorr figura dans l'un des compartiments de son plafond, produisit un effet tout semblable. *Charlemagne courant au secours des murs de Paris*, quoique dessiné avec caractère, laissa pourtant percer aux yeux des connaisseurs les défauts qu'ils reprochent aujourd'hui à M. Schnorr, de traiter ses sujets d'une manière trop épisodique, et de ne pas savoir entretenir jusqu'à la fin le beau feu qu'il met dans tous ses commencements. Néanmoins, ces peintures exécutées d'après l'Arioste, offrent une couleur si ferme, un dessin si à l'aise dans son parti pris, un cachet en tout si élevé, qu'elles sont encore regardées par beaucoup de personnes comme le chef-d'œuvre de l'auteur.

Lorsqu'elle se signalait par de tels travaux, l'école s'était déjà grossie d'une foule d'artistes qui traversaient en hâte les Alpes pour se tremper aux sources mêmes de l'art nouveau. Un Allemand, M. le baron Ambach, voulut seconder leur zèle, en commandant une série de neuf tableaux d'après le Nouveau Testament, dont il fit ensuite don à la cathédrale de Naumbourg, en Thuringe,

où je les ai vues. M. J. Schnorr exécuta pour cette collection *la Bénédiction des enfants*, dont la composition est excellente, selon l'habitude de ce maître, et dont le style est si noble et si savant qu'il m'a semblé y trouver quelque chose du Poussin et de M. Ingres tout ensemble. *Le Christ liant la nouvelle loi à l'ancienne*, de M. Schadow, sobre à l'excès dans l'exécution, symbolique dans la conception, semé pourtant de figures réelles sur les derniers plans, m'a rappelé le caractère ordinaire et la destinée de ce maître. *Le Christ au jardin des Oliviers*, de M. Veit, pourrait bien avoir inspiré le tableau que M. Bertin a exécuté sur le même sujet, à moins que ces deux compositions ne soient l'imitation de quelque vieille peinture italienne. Celle de M. Veit se recommande par une charmante couleur, qui me semble être un ressouvenir de l'ancienne école de Ferrare, si bien placée entre Venise et Bologne, pour donner une solution à la querelle du coloris et du dessin, déjà flagrante au sein des écoles archaïques. Entre les nouveaux venus, Charles Vogel, de Vogelstein, arrivé de Dresde en 1817, traça un *Crucifiement*, dans lequel on remarque le jeu des couleurs, la souplesse du dessin, le sentiment du paysage; Adolphe Zenf, de la ville de Halle, représenta *la Femme adultère*, composition simple et touchante, à laquelle une bonne couleur dorée et un joli paysage

italien donnent un attrait particulier; Frédéric Olivier, de Dessau, dans son *Christ parmi les docteurs*, rappela avec assez de bonheur les vieilles têtes de la première école vénitienne, et le geste naïf des *Docteurs incrédules* du Florentin Buffalmacco; Henri Naecke, de Dresde, qui est mort dernièrement dans cette ville en laissant des traits à la plume fort remarquables, et entre autres, une charmante composition de *Sainte Elisabeth distribuant ses aumônes à la Wartbourg*, peignit pour M. Ambach une *Résurrection*, qui montre une heureuse entente de l'effet; Charles Eggers, de Strelitz, dans le Mecklembourg, dont le cabinet de M. de Quandt renferme une belle tête de Christ dans le sentiment des premiers Byzantins, exécuta *le Lavement des pieds*, dans un style qui devait naturellement se ressentir de la dureté des modèles qu'il étudiait de préférence; M. Rébenitz, de Vienne, composa une *Tentation du Christ*, dont la fantasmagorie s'accorde peu avec la sagesse de ses émules.

Il y eut aussi, à cette époque, des Allemands qui quittèrent les ateliers de Paris pour suivre les exemples et les leçons des novateurs. En 1817, M. Wilhelm Wach, qui avait étudié sous L. David et sous Gros, arriva à Rome; en 1822, Charles Bégas, de Cologne, formé par l'auteur des *Pestiférés de Jaffa*, offrit à la nouvelle école allemande un autre transfuge de l'école française. En 1821, Henri

Hess, vint de Munich, déjà tout imprégné de la révolution que ses compatriotes avaient entreprise, et qui commençait à exercer son influence au-delà des monts. Le champ entier des études et des découvertes que l'art chrétien pouvait fournir, ayant été parcouru, il était temps en effet de sortir du centre où elles avaient été faites, et de les répandre dans l'Allemagne qui en attendait les résultats avec impatience. Les ouvertures qui avaient été percées dans l'histoire de l'art, au profit de son développement ultérieur, semblaient assez vastes pour que, durant de longues années, les esprits les plus divers y trouvassent suffisamment une issue pour leur génie; aussi M. H. Hess, malgré l'incontestable supériorité de son talent, ne trouva-t-il plus rien d'essentiellement neuf à faire dans le pays où on avait tant innové. Guidé par l'exemple de M. Owerbeck, il s'attacha au principe des peintres italiens de la seconde époque, le modifia avec goût, et mit son originalité à le rapporter en Allemagne.

Durant la période que je viens de vous faire parcourir, les artistes allemands ne se bornèrent pas à une admiration superficielle des formes de l'ancien art chrétien; séduits par le sens même que ces formes leur présentaient, la plupart d'entre eux furent entraînés vers un ordre d'idées pour lequel la France semble enfin disposée à avoir l'impartialité

due aux grandes traditions du genre humain. Tout homme sérieux qui, dans nos temps de transition, rêvera un art complet, sera nécessairement conduit, ou bien à souhaiter la restauration entière des anciennes croyances, ou bien à se forger, au gré des caprices de sa raison, une nouvelle organisation religieuse et sociale, cachée dans le berceau des générations futures. Placés sous le coup de la réaction qui amena les événements de 1814, presque tous les artistes allemands rassemblés à Rome prirent alors le premier parti; ils maudirent la réformation comme ils avaient renié la Renaissance, et, à la suite de Frédéric Schlégel qui en donnait le conseil et l'exemple, ils embrassèrent la religion catholique. M. Owerbeck s'étant mis à étudier les images de la Madone, vers laquelle la grâce de son talent le ramenait sans cesse, comprit que, pour en reproduire la beauté divine, il fallait leur accorder, d'un cœur pénétré par la foi, les hommages que le catholicisme leur rendait. Il commença alors à s'instruire sérieusement dans la théologie romaine, dont les mystères gagnèrent facilement son intelligence contemplative et exaltée. Plusieurs de ses amis, M. Wilhelm Schadow, M. Vogel de Vogelstein, M. Ph. Veit et son frère, M. Ch. Eggers, M. Mueller de Cassel, abjurèrent aussi successivement la religion de leurs pères. M. Schnorr, que le genre de son talent exposait moins aux séductions

de l'art religieux, MM. Wach et Bégas, qui avaient déjà leurs places marquées à l'académie de Berlin, résistèrent à l'entraînement général; ils furent soutenus dans leur persévérance par M. Thorwaldsen, qui s'était associé en partie aux idées de ses compatriotes, mais que le génie naturellement polythéiste de la sculpture défendait contre le mysticisme chrétien. Cependant, parmi les convertis, qu'on avait surnommés alors les Nazaréens, il faut compter deux sculpteurs, M. Roden et Rodolphe Schadow, qui ne voulut point se séparer de son frère, et qui mourut peu après en 1822.

Ce partage des opinions religieuses devait nécessairement amener des divisions considérables dans l'école allemande. Le schisme fut suivi de la dispersion de presque tous les artistes que nous avons vus jusqu'ici se grouper peu à peu autour du même principe et dans le même lieu. Je vous les montrerai établis en maîtres, dans les différentes académies de l'Allemagne, pour qui ils avaient été d'abord, selon le cours ordinaire des choses, un objet de scandale et de raillerie, et auxquelles ils ont apporté une sève nouvelle qui est loin sans doute d'avoir encore produit tous ses fruits. M. Owerbeck demeura bientôt seul à Rome, comme l'ange destiné à garder la pureté du sanctuaire où s'était accomplie la rénovation de l'art national; l'examen des travaux qu'il y a exécutés, du prin-

cipe particulier qu'il y développe, sera le complément naturel de cette étude.

La conversion de M. Owerbeck a exercé une influence importante et, à ce qu'il me semble, salutaire sur la direction de son talent. Grâce à elle, il a abandonné l'imitation un peu superficielle des anciens artistes allemands, pour passer à une imitation plus sentie des maîtres italiens de l'époque correspondante; dans cette transformation, il a renoncé aussi insensiblement à l'affectation des caprices individuels pour aspirer à un style dont les formes sont de plus en plus générales. J'ai vu à Dresde, chez M. de Quandt, l'esquisse d'un tableau célèbre où l'on juge à quel degré M. Owerbeck a pu s'assimiler le sentiment et la manière des maîtres chrétiens de l'Italie. Cette composition destinée à orner le tabernacle de la petite église de *Santa Maria delli Angeli*, située au pied de la montagne d'Assise, présente une surface triangulaire, qui est échancrée, dans le bas, par l'emplacement de la porte, ainsi que quelques unes des fresques de Raphaël le sont par les fenêtres du Vatican. Au sommet du triangle, l'artiste a peint, au milieu des anges, la madone qui donne son nom à l'église; sur la base, d'un côté, saint François d'Assise renversé par l'extase; de l'autre, deux moines qui attendent, dans l'adoration, d'être élevés à ce haut état de sainteté. L'esquisse, peinte *con amore*, res-

pire une foi suave et calme qui, à l'aide de la beauté du dessin, s'insinue dans votre âme avant que l'esprit ait pu faire aucune réserve ; la Vierge éblouit par une pureté qui a l'éclat froid et immaculé de la neige ; les anges se ressemblent tous, comme si, dans le sein de Dieu, les êtres perdaient leurs diversités ; quant au saint François et aux moines, Fiesole et Perugino ne les ont jamais peints sous des traits plus recueillis et plus tendres. La galerie de M. le comte Raczinsky, à Berlin, possède un *Sposalizio* de la Vierge, qui nous montre M. Owerbeck descendant du sentiment fervent de ces maîtres jusqu'à la grâce juvénile et pourtant déjà plus libre de la première manière de Raphaël. La donnée générale, et jusqu'à la rotonde *bramantesque* du fameux *Sposalizio* de Milan, y sont conservées ; mais à la place des belles filles de l'Ombrie, ce sont les anges du Fiesole qui viennent assister aux épousailles, comme pour leur donner un caractère plus auguste. C'est avec cette pensée de ramener la beauté propre à Raphaël jusqu'au point où elle se confond avec la sainteté de Fra Beato Angelico, que M. Owerbeck semble avoir entrepris ensuite de peindre, d'après les premiers types du Sanzio, des madones où l'individualité allemande a fait entièrement place à l'Idéal chrétien.

Cependant il n'a pas entièrement renoncé aux habitudes de la première époque de sa vie ; sou-

vent encore il ramène dans ses compositions les souvenirs de l'art allemand; dans un *Portement de croix*, qui, pour la disposition et l'expression de la plupart des figures, rappelle le *Spasimo* de Raphaël, le paysage montueux et couronné de châteaux, les vêtements à la Brandebourg, quelques mines avinées font aussitôt penser à Albrecht Duerer, à Holbein, à Rembrandt. Si vous avez parcouru la collection des gravures faites d'après les tableaux de M. Owerbeck, vous aurez pu voir aussi sur la même page, autour d'une Vierge, d'un côté deux têtes chauves de moines imitées d'Albrecht Duerer, de l'autre deux têtes de bienheureux empruntées au Pérugino; la transition des unes aux autres était admirablement ménagée; et lors même qu'on avait l'œil assez exercé pour remarquer leur différence, on était obligé de reconnaître leur analogie. La *Passion* qu'on publie en ce moment présente également une fusion de ces deux caractères. Hemling, avec lequel M. Owerbeck doit avoir tant de ressemblance, paraît lui avoir révélé le secret de leur union. Mais si cette union peut être réalisée, c'est qu'elle a son principe dans la nature même des choses. Ce n'est pas seulement, comme nous l'avons dit, parce que l'art allemand et l'art italien se proposèrent, au XIV[e] siècle, une plus exacte imitation de la nature, que ces deux arts présentent à cette époque les signes non équivoques d'une pieuse

fraternité. Indépendamment de ce qui est dans leur volonté, les artistes sont soumis, par leur sentiment, à des nécessités générales qui sont leur but véritable et le plus élevé. La grande, l'aveugle, l'insurmontable fatalité du XIVe siècle fut celle qui, au nord et au midi des Alpes, força les architectes et les sculpteurs aussi bien que les peintres, à briser les formes rondes et pesantes des Byzantins et des Latins, pour imprimer à toutes leurs créations l'élan plus délié et plus libre du mouvement vertical, et qui, par cette révolution, substitua, dans toutes les directions ensemble, à l'énergie grossière mais sublime des types de la première époque, la chaste élégance des formes de la seconde. La douceur du génie de M. Owerbeck l'invita à faire de ces formes une étude particulière, et le conduisit ainsi naturellement, non seulement à trouver le rapport des vieux maîtres allemands avec les anciens peintres italiens, mais encore à mettre le doigt sur la fibre de l'art du Moyen-Age, qui devait le plus aisément trouver un écho dans le cœur de notre époque. Mais ces lignes, qui de toutes parts s'élèvent onduleusement vers le ciel, en même temps qu'elles sont la marque d'une époque précise de l'art, constituent aussi un mode particulier de dessin qui peut être, à toutes les époques, l'expression naturelle d'une partie considérable des sentiments humains, de celle que la

grâce accompagne, et qui a son plus haut développement dans la vie de la femme. Par ce signe essentiel, je pense vous faire connaître la substance même du talent de M. Owerbeck, beaucoup mieux que par de longues considérations où la critique restreindrait le champ de l'éloge.

Le dernier, le plus important des tableaux de ce maître, est arrivé récemment à Francfort, où j'ai eu la fortune de le voir. Depuis dix ans, le peintre a rassemblé sur cette grande toile toute sa pensée, tout son savoir, toute sa piété, toute l'histoire des études de l'Ecole allemande, toute celle de l'art chrétien, telle qu'il l'a comprise; il a fait, avec ces éléments habilement concentrés, une composition où le réel se mêle au figuré, et qu'il a appelée le *Triomphe de la Religion dans les Arts*. Je regrette que pour en expliquer le sens il ait été réduit à écrire lui-même une petite brochure, dont je n'ai point voulu m'embarrasser. L'art est sans doute un grand symbole; mais depuis que la Grèce a divulgué les énigmes du sacerdoce oriental, c'est par la forme même, et indépendamment de toute convention, qu'il doit parler à l'intelligence de l'homme.

La composition du tableau de M. Owerbeck a été modelée, dans la partie supérieure, d'après *la Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël; dans la partie inférieure, d'après l'*École d'Athènes*.

Ces deux parties sont symboliques, la première ouvrant une perspective dans le ciel, la seconde montrant, sur les deux côtés du premier plan, une représentation abrégée des travaux de l'architecture et de la sculpture. La zone intermédiaire, qui est consacrée à la peinture, offre une longue série de personnages historiques qui discourent sur les mystères de leur art, auprès d'une fontaine symbolique, par laquelle les plans inférieurs sont rattachés à ceux du haut, à travers la réalité qui les sépare. Les détails de cette grande page veulent être analysés.

Dans le ciel, qui s'arrondit au-dessus de sa tête, apparaît au milieu des courbes elliptiques, qui ont remplacé le cercle de l'époque byzantine, la Vierge, qui a conduit le peintre aux sanctuaires élevés de l'art, et qui, par sa grâce, est bien aussi l'institutrice de la seconde époque, comme le Christ, par sa force, était le symbole de la première; elle se détache sur un fond d'or, qui n'est plus, comme dans les byzantins, un parti pris général, ni, comme chez leurs successeurs, une simple auréole, et qui sent ainsi une dévotion un peu trop aveugle; à ses pieds, se dressent, sur les nuages, les grands patrons que les Écritures ont donnés aux artistes modernes. Le dessin, dans toute cette partie, est, à ce qu'il me semble, plus austère à la fois et plus large que dans aucune des compositions du même peintre; le type

de la Vierge se rapproche sensiblement de ceux que Raphaël dessinait lorsque déjà il se développait sous l'influence des Florentins. La couleur, dont le ton général est d'un bleu froid et sec à l'excès, fait aussi plutôt songer aux tremblements de l'ascétisme qu'à ses ravissements.

De la terre, et du milieu des groupes, sort, vers les seconds plans, une fontaine dont le bassin inférieur est orné de bas-reliefs antiques, dont la conque ronde est couronnée par une fusée gothique surmontée elle-même d'une croix, de laquelle l'eau jaillit vers le ciel sous les pieds de la Vierge; c'est l'image du génie humain qui, selon la nouvelle philosophie, est une aspiration de la nature retournant à son créateur, et qui a traversé l'ère du paganisme pour aboutir au christianisme occidental. La série des peintres s'étend à droite et à gauche de la fontaine, sur une ligne longue et pleine de grâce, dans un ordre soumis à des combinaisons assez compliquées. A gauche, dans le fond, les arbres à hautes couronnes, la mer, les plages brillantes indiquent le côté de l'Italie, qui a trouvé dans la nature même le sentiment de la forme; aussi est-ce de ce côté que, sur le premier plan, nous trouverons la sculpture, art foncièrement païen, et, parmi les sculpteurs, un empereur, la moitié temporelle de la mystérieuse dualité du saint empire Romain. A droite, au contraire, les

lointains, parés des châteaux du Rhin et des ogives naissantes, désignent le côté de l'Allemagne, où ont germé, suivant le peintre, la piété féconde en institutions, la chevalerie, célèbre par ses exploits. Voulant poursuivre cette analogie, l'artiste a placé, sur le premier plan, de ce côté, l'architecture qui est un art de méditation, et, au milieu des architectes, un pape, la partie spirituelle du pouvoir constitué par Charlemagne. Le partage des groupes du second plan a été fait dans le sens de cette distinction : à gauche les Italiens, les hommes de la forme; à droite, les Allemands, les hommes pieux.

Ce premier aperçu, qui ne tient aucun compte du charme des figures, et qui rompt l'habile réseau de lignes dans lequel le peintre a su les enfermer, ne fait que trop ressortir, à ce qu'il me semble, les inconvénients que le goût français peut trouver dans la conception de ce tableau. D'abord, quoique placées sur le premier plan, l'architecture et la sculpture n'y sont que comme des appendices de la peinture, à qui est évidemment réservée la prééminence, et qui devrait la leur céder, pour obéir à l'ordre de génération et d'importance des arts. Est-il vrai aussi que l'Allemagne ait eu d'une manière prédominante le don de l'architecture? La division établie par M. Owerbeck ne trouve-t-elle pas sa condamnation dans la nécessité où elle l'a réduit de placer le pape parmi les Allemands, l'empereur

parmi les Italiens, et de confondre dans les rangs des premiers ceux d'entre les seconds qui se sont signalés par leur sainteté, comme si la source de la foi était dans les comptoirs des villes hanséatiques, et non pas dans les couvents de l'Ombrie?

Toutes les figures du second plan, à ne considérer en elles que les portraits des grands peintres du XIVe, du XVe et du XVIe siècle, me paraissent être la partie excellente et capitale du tableau. Dessinées avec un esprit infini, avec une grâce parfaite, avec un sentiment profond de l'individualité de chacune d'elles, elles sont peintes d'une sorte de couleur tendre et un peu voilée qui les jette comme dans le lointain d'une apparition. Il est vrai que ce coloris délicat fait peut-être avec la froideur de la zone supérieure, et avec l'éclat lisse et tranché des premiers plans, un double contraste qui ne laisse pas subsister une harmonie suffisante.

A gauche, sortant de l'ombre des bosquets et du Moyen-Age, les premiers Florentins, Cimabue, Giotto, Orcagna, écoutent la voix du Dante, qui le premier semble évoquer le génie moderne au nom du génie antique; à la droite de leur cercle fermé, se développe une autre courbe, composée des peintres ombriens et de leurs adhérents, Gozzoli, Gentile da Fabriano, Perugino, Francia, et qui demeure ouverte pour laisser voir, dans son point central, Raphaël, seul, ayant devant lui toute la per-

spective libre; à sa droite, au point où l'école florentine rencontre l'école ombrienne, se détache le rameau des sculpteurs toscans, Donatello, Ghiberti, Verrochio, qui vont rejoindre l'Allemand Peter Vischer dans le groupe du premier plan; à la gauche de Raphaël, mais hors de son rayon, Michel-Ange est assis sur les degrés de la fontaine, à côté de son maître Ghirlandajo, à égale distance de la peinture et de la sculpture. De l'autre côté de la fontaine, on voit, auprès du bassin, les Vénitiens, représentés par Titien et Cima da Conegliano, qui semblent converser sur la lumière avec Léonard de Vinci et Holbein, tandis qu'un enfant, dont l'épaule est nue, regarde son image dans le bassin, comme pour signifier que le nu et le reflet des choses terrestres ont absorbé le génie de ces maîtres. En allant toujours à droite, sur les derniers plans, on remarque Albrecht Duerer placé, comme Raphaël, au centre d'un autre groupe, où les deux graveurs, Martin Schœn et Marc-Antonio Raimondi, se retrouvent derrière Lucas de Leyde et Kranack; c'est devant ce groupe que se forme celui des anciens Flamands, Hubert et Jean Van-Eyck, Hemling, Schoorel, auxquels Fra Beato Angelico vient rendre visite, tandis que d'un autre côté s'avance vers eux Marguerite Van-Eyck, qui sort de la maison gothique, pour montrer la part que les femmes ont prise, pendant le Moyen-Age, au dé-

veloppement de l'art. Non loin de Fra Beato, sur les degrés de la fontaine, sont assis, presque en face du spectateur, deux moines, considérant d'un œil pieux et attendri un de ces beaux manuscrits enluminés qui jouent un rôle si important dans l'histoire de la peinture chrétienne. D'après ce que je vous ai dit du talent de M. Owerbeck, vous jugerez certainement que ces deux moines doivent être le chef-d'œuvre du tableau ; ils l'emportent en effet sur toutes les autres figures, si vraies pourtant et si profondément étudiées, même sur celles d'Albrecht Duerer et de Raphaël, qui, chacune dans son genre, me paraissent être des merveilles d'intelligence et de divination.

De peur d'y trouver la matière de discussions inépuisables, je n'entrerai point dans les détails des deux parties symboliques qui couvrent les extrémités du premier plan, et pour lesquelles de simples indications suffiront. A droite, un pape, accompagné d'un évêque, considère le plan de la cathédrale d'Ulm qui lui est présenté par Ensiger, tandis que, derrière lui, Bramante s'entretient avec plusieurs artistes allemands, et que, sur le devant, des enfants, parcourant ensemble un livre d'architecture, figurent, par leurs poses, les caractères divers que cet art a pris chez les nations de la chrétienté. A gauche, un empereur, dans le costume de Charlemagne, et suivi d'un chan-

celier, examine les travaux de la sculpture moderne, dont un enfant à moitié nu, jouant sur les reliefs d'un sarcophage antique, indique les nécessités et les tendances.

J'ai vivement regretté qu'avant d'orner l'Académie de Francfort, qui en a fait l'acquisition, ce tableau n'ait point été envoyé à Paris, pour y être exposé à côté du plafond de M. Ingres, que nous admirons tant quand nous sommes en France, et dont nous sommes bien plus fiers encore quand nous avons passé la frontière. En voyant ces deux ouvrages l'un à côté de l'autre, on jugerait dans deux productions éminentes le génie différent des deux nations : celui de l'Allemagne, ayant d'autant plus besoin de subtilité, qu'il s'est mis dans la nécessité d'exprimer la vie actuelle par des formes passées; celui de la France, toujours clair et simple, même lorsqu'il est sublime parce qu'il s'est attaché à l'élément le plus général de la civilisation, à celui qui peut résumer toute la vérité du passé, sans altérer celle du présent. L'œuvre de M. Owerbeck n'en serait pas moins un digne sujet de méditation pour notre école, habituée à sacrifier la pensée au naturel. N'ai-je point assez montré cependant quelles critiques on pouvait faire de cet ouvrage? Cette confusion du figuré et du réel, d'où procèdent tous ses autres défauts, a été empruntée par le peintre aux tableaux du XIVe siè-

cle, dont les maîtres, sortant du symbolisme byzantin, et tendant vers l'imitation de la nature, avaient à la fois la marque de l'époque qui finissait, et celle de l'époque qui était à ses commencements. Si M. Owerbeck n'a point senti l'incohérence de ce rapprochement, c'est que sans doute il n'a pas assez compris l'un des deux termes; et en effet, je remarque que dans sa composition il n'y a point de place pour les Byzantins, qui sont les instituteurs de l'art moderne, et sans lesquels il est impossible d'expliquer aucun des monuments du Moyen-Age. M. Owerbeck nie non seulement la troisième époque de l'art chrétien, mais encore la première, pour tout mettre dans la seconde.

ÉCOLES DE PEINTURE

DE MUNICH.

XXI

L'Académie de Munich.

De tous ces Allemands qui étaient venus rouvrir, à Rome, les antiques sources de l'art chrétien, M. Cornélius fut le premier qui, ayant repassé les Alpes, commença à remuer les esprits et à faire révolution dans les écoles. Avant de vous parler de ses ouvrages, il est important que je vous fasse suivre les traces de ses migrations, et que je vous introduise dans les établissements qu'il a renouvelés.

Charles-Théodore, qui, en sa qualité de chef de

la branche bavaroise de Neubourg, recueillit la succession du Palatinat et plus tard celle de la Bavière, ayant acquis dès 1742, le duché de Berg, fonda, en 1767 à Dusseldorf, capitale de ce pays, une Académie des Beaux-Arts, à la tête de laquelle il plaça Lambert Krahe, directeur de la galerie de la même ville; à celui-ci succéda Pierre Langer, né en 1759, à Kalkm près Dusseldorf, mort à Munich en 1824. Elève de l'Académie instituée par Charles-Théodore, Langer fit un voyage en Hollande en 1789, et visita Paris en 1798; on peut juger de son goût d'après celui qui régnait alors dans les contrées qu'il parcourut. Maximilien-Joseph, qui avait trouvé le duché de Berg dans la succession de Charles-Théodore, étant devenu roi de Bavière en 1806, et voulant rendre sa capitale digne de cet accroissement d'honneur, y transporta d'un trait de plume la galerie et l'académie de Dusseldorf, et Langer, qui les dirigeait toutes deux; il ne laissa que trois professeurs dans l'institution de Charles-Théodore, laquelle demeura en cet état précaire jusqu'en 1819. La Prusse, mise à son tour en possession du duché de Berg par cette grande lacération du territoire européen qui s'opéra au congrès de Vienne, appela alors M. Cornélius pour relever une fondation qui reposait sur des dotations antérieures.

Ce fut seulement en 1821 que M. Cornélius, re-

venu d'Italie, put commencer à s'occuper efficacement de l'Académie de Dusseldorf; mais ayant, l'année précédente, entrepris les cartons qui lui avaient été demandés pour la Glyptothèque de Munich, il passait tous ses étés en Bavière, et ne résidait dans sa direction que pendant la durée de l'hiver. Ainsi partagé, il ne laissa pas que de former à Dusseldorf des élèves qui lui ont fait le plus grand honneur, et parmi lesquels figuraient dès lors presque tous les jeunes artistes qui sont aujourd'hui groupés à Munich autour de lui; il leur communiqua, sans aucun ménagement, les idées et le style qu'il s'était formés, avec une ardeur impatiente, dans les basiliques des temps primitifs et dans les palais de la dernière époque; il les convia au grandiose avant de les avoir initiés à la nature, et façonnés à l'art; il leur fit faire leur apprentissage dans une œuvre immense qui aurait pu justement effrayer même des maîtres consommés.

Comme pour sceller la nouvelle union des deux rives du Rhin, Bonn, qui était aussi échue à la Prusse, offrit aux élèves de l'Académie de Dusseldorf une occasion de se signaler; elle invita M. Cornélius à diriger de grands travaux de fresques dans la salle où son université tient ses séances solenuelles. Il était naturel de représenter dans cette salle les quatre facultés de théologie, de philosophie, de droit et de médecine, dont elle était le rendez-

vous commun. Mais comment traiter de semblables sujets? On pouvait choisir entre la voie de la réalité et celle du symbole, retracer l'histoire de ces quatre sciences, ou les résumer dans des figures allégoriques. M. Cornélius conseilla à ses élèves de fondre les deux méthodes ensemble; il les autorisa à réunir dans leurs compositions les grands docteurs de chaque faculté au pied d'un trône où la faculté elle-même siégerait sous l'apparence d'un personnage mythologique. Il empruntait ainsi, dès le début, à la Renaissance, ce qu'elle avait de plus faux dans ses richesses, de plus équivoque dans son goût.

Après avoir blâmé la partie conventionnelle de ces compositions, il faut en louer beaucoup la partie historique. Dans chacune de ces fresques, le portique ouvert qui en forme le fond, et au centre duquel s'élève la figure symbolique de chaque faculté, laisse, à droite et à gauche, la vue s'étendre sur un lointain paysage, dont on a tiré le parti le plus heureux. Dans la page consacrée à la théologie, vous apercevez à gauche les dômes et les sept collines de Rome, à droite, les montagnes d'Eisenach et la plaine de Wittemberg; de chacun de ces deux lointains habilement ménagés, sortent les docteurs qui ont illustré le catholicisme et le protestantisme, à gauche les pères du dogme latin, à droite, parmi les anciens champions de l'esprit de liberté, les

premiers propagateurs de la réforme. L'histoire des révolutions du christianisme est écrite sur cette peinture avec une impartialité et une science qu'il serait difficile de rencontrer chez les artistes d'aucune autre nation.

La composition qui représente la jurisprudence m'a laissé des souvenirs encore plus vifs et plus précis. A gauche, au-delà du portique, on voit les Romains des premiers temps jetant sur la place publique les fondements du droit immortel qu'ils ont légué aux peuples modernes; Justinien, qui l'a réuni en un seul corps, comme pour qu'il échappât plus sûrement aux injures des siècles, s'avance sous le portique même, dans son char de triomphe, avec toutes les allures du luxe oriental; en avant de son char, sont penchés les glossateurs italiens qui ont les premiers déchiffré le texte du Digeste; devant eux, les grands interprètes français du XVI[e] siècle se tournent, sur le premier plan, vers une autre cohorte qui débouche du côté droit. Celle-ci représente à la fois les deux origines du droit moderne, le droit personnel des Allemands, le droit sacré des canons pontificaux; aussi est-elle formée, dans le lointain, des Germains qui sortent de leurs forêts, et des premiers évêques qui viennent de l'Orient; elle se recrute, en avançant, des empereurs germaniques et des papes qui ont développé ces germes différents; elle vient aboutir aux célèbres

publicistes qui, depuis la Renaissance, ont fondu ces éléments nouveaux avec ceux transmis par l'antique Rome, pour composer de leur mélange le droit des sociétés actuelles. En effet, les deux flots divers de générations et d'idées, qui partent des deux points extrêmes de la perspective, s'abouchent et se réunissent sur le premier plan de la fresque. Ne sentez-vous point que dans cette manière de présenter dans un même cadre le développement progressif de l'histoire, il y a quelque chose de profond et de véritablement pieux, qui peut devenir pour nous, jusqu'à un certain point, ce que la peinture religieuse était pour nos pères?

La médecine a donné lieu à une composition non moins savante; les ouvertures pratiquées de chaque côté de la figure symbolique laissent voir, à droite Memphis, l'école sacerdotale et savante; à gauche Epidaure, l'école de l'observation et de la pratique; à la première, on a rattaché ces philosophes grecs qui avaient sans doute emprunté à l'Orient une grande partie de leurs opinions, Pythagore qui s'approche de la nature dans un religieux silence, Platon qui la contemple avec émotion, Aristote, génie plus communicatif qui se hâte de l'enseigner et de la divulguer; après eux, émanent de la même contrée et de la même inspiration ces illustres Arabes qui ont cultivé l'art de guérir, comme une conséquence des hautes spéculations métaphysi-

ques; on a rendu à la France un honneur qui lui est dû, en plaçant, de ce côté, un des savants investigateurs de la nature qu'elle a produits dans notre temps. De l'autre côté, sont rangés sous la bannière d'Esculape, d'Hippocrate et de Galien, les hommes positifs qui, jusqu'à Vésale et Linné, ont eu l'analyse pour instrument, et l'utilité particulière pour but.

La philosophie m'a paru moins bien partagée que les facultés rivales; pourtant dans la composition, dont elle est le motif, on retrouve, comme dans les autres, l'habile partage des deux aspects différents que l'histoire aussi bien que la psychologie signalent dans la vie de notre espèce. On y remarque aussi une heureuse alliance des sciences et des arts qui vivent dans la dépendance de la pensée. C'est seulement en Allemagne qu'on peut voir aujourd'hui un peintre représenter Raphaël et Albrecht Duerer unissant leurs mains devant la statue de la Philosophie. Pourquoi me faut-il ajouter que c'est seulement en Allemagne qu'on peut voir les philosophes éminents de la France mis en oubli, par un artiste qui s'est proposé de faire revivre dans un même cadre les grands initiateurs de l'intelligence humaine? Je ne me lasserai point de relever les criantes injustices qui donnent trop souvent aux œuvres les mieux méditées du génie allemand le cachet d'une mesquinerie

ridicule et d'un aveuglement insensé. Exclure de l'histoire de la philosophie le nom de Descartes, pour n'en citer qu'un seul, c'est nier toute la métaphysique allemande qui procède de lui, et commettre une puérilité toute semblable à celle d'un homme qui passerait Luther sous silence en écrivant les annales du christianisme.

De ces quatre fresques, la première fut seule exécutée sous la direction de M. Cornélius, d'après les cartons de MM. Hermann et Gœtzenberger, par l'école réunie; M. Gœtzenberger, qui dirige aujourd'hui la galerie de Manheim, a composé seul les trois dernières qu'il a peintes avec le concours d'un petit nombre d'amis. L'exécution, qui est la partie la moins brillante de ces morceaux, n'est pas la même dans tous. Dans le premier, le dessin est sans doute plus roide, mais aussi plus châtié et plus austère; le ton général est assez convenablement choisi, il est d'une couleur blonde qui sait plaire à des yeux intelligents, et avec laquelle jurent malheureusement quelques retouches violettes. Dans les trois autres pages, il faut distinguer les derniers plans, qui sont traités avec habileté et finesse des premiers, où le dessin et le coloris, s'animant outre mesure, et dépassant les limites de la science allemande, prennent des licences que le goût ne saurait autoriser. Et cependant pourquoi suis-je resté si long-temps devant ces

fresques? Pourquoi ai-je senti que leurs auteurs pourraient, sans être émus, entendre retentir à leurs oreilles toutes les clameurs de la critique ordinaire? Ah! c'est que dans ces fresques, si maladroitement peintes qu'on voudra qu'elles soient, on trouve les qualités qui peuvent seules tirer l'art de l'état d'abaissement où il est tombé, une pensée élevée et un noble courage.

La cause qui empêcha M. Cornélius de présider jusqu'à la fin à l'exécution des fresques de Bonn, fut l'invitation qu'il reçut en 1825, après la mort du roi Maximilien-Joseph et celle du docteur Langer, de venir se placer à la tête de l'académie de Munich. Cet établissement datait de l'année 1770, où le peintre Wink, le sculpteur Boos et le stucateFurruchtmayer, formèrent dans la capitale de la Bavière une école de dessin, sous la protection de l'Académie des sciences. Bientôt l'électeur Maximilien III érigea cette école en Académie, en donna la direction à un homme connu par son goût pour les arts, Fassmann, et y nomma professeur le peintre OEffele. Pierre Langer qui, en 1806, fut appelé de Dusseldorf par le roi Max.-Joseph, ainsi que je vous l'ai dit, amena avec lui son fils Robert Langer, en qualité de professeur de peinture historique, et reçut l'ordre de reconstituer l'école sur les bases les plus larges. Cette réorganisation commença à être mise à exécution le 13 mars 1808;

dès lors, l'Académie s'enrichit d'une section d'architecture, dotée d'un grand nombre d'ornements antiques, dont plus de cent avaient été moulés à Rome par Nadi; en 1811, elle fut augmentée d'une section de gravure et d'une salle de plâtres destinés à servir de modèles à la sculpture et à la peinture; le 12 octobre de la même année, elle donna une exposition publique de ses ouvrages. Elle reçut en 1814, les copies du cheval de Montecavallo et des fameuses portes de Ghiberti; en 1818, celles des marbres du Parthénon. Plus tard on ajouta à ces épreuves une copie du tombeau de Saint-Sébald et des figures dont Pierre Vischer a orné ce monument, dernière expression de l'ancien art allemand.

Lorsque M. Cornélius vint prendre la direction de l'Académie de Munich, il amena de Dusseldorf tous les jeunes artistes qui avaient, pour la plupart, concouru à l'execution des fresques de Bonn, et dont je vous ai déjà signalé les travaux dans les appartements de la Résidence, MM. Kaulback, Hermann, Gassen, Forster, Ruben, Sturmer, Schilcken, Stilke, qui retourna dans le nord, Eberle qui est mort jeune laissant des regrets encore vifs parmi ses camarades. Après son arrivée, le maître rallia autour de lui MM. Neher, Lindenschmitt, Foltz, Hiltensperger, Neureuther, élèves de l'ancienne Académie, au sein de laquelle MM. Glinck, Schwind, Monten, Kœgel introduisirent plus tard des éléments

encore plus étrangers aux principes et aux études du nouveau directeur. Mais tous ces artistes propres à donner de l'éclat à l'école, et même à tempérer ce qu'elle avait de trop sec et de trop guindé par de la liberté et de la grâce, n'étaient point capables d'être des professeurs; loin de pouvoir soutenir l'enseignement sérieux de l'Académie, ils avaient au contraire une tendance à le contrarier, qu'ils ne tardèrent pas à laisser paraître. Dans les rares semestres que M. Cornélius avait donnés à l'éducacation de ceux qu'il s'était le mieux attachés, il avait eu plus de temps pour remuer leurs idées que pour former leur talent. Ainsi entouré de jeunes gens que le défaut de sa propre éducation a condamnés à une imperfection irrémédiable, il fut très heureux de rencontrer parmi les anciens disciples de Langer des hommes habiles à manier la brosse, à préparer la palette, et qui pouvaient apprendre aux élèves de l'Académie à s'en servir.

M. Joseph Schlotthauer, né à Munich le 14 mars 1789, d'un pauvre artiste employé au théâtre de la cour à Manheim, apprit d'abord le métier de menuisier pour obéir aux ordres de sa famille. A l'école des Dimanches, établie pour l'instruction des enfants du peuple, on lui enseigna un peu de chimie, qui accrut la passion qu'il avait dès lors pour la peinture; comme tous les ouvriers de sa profession, il entreprit cependant la grande tournée d'usage,

pendant laquelle il visitait tour à tour les chantiers et les musées. A peine revenu de son voyage, il lui fallut partir pour la guerre; il fit la campagne du Tyrol dans les rangs de l'armée bavaroise, et eut ensuite le bonheur de pouvoir satisfaire son goût en entrant à l'Académie de Munich, sous la direction de Langer. Inspiré par une piété véritable autant que par le mouvement romantique qui se répandait dès lors en Allemagne, il commença, malgré tous les obstacles, de longues et savantes recherches sur les images du Christ; dans celle qu'il a peinte pour M. de Quandt, il a adopté, à mon grand étonnement, le type de la seconde époque, lequel est plus doux, plus humain, mais moins majestueux et, je pense, moins vrai que celui de la première, composé dans un temps où l'on pouvait sans doute consulter encore les traditions authentiques. Dans le cours de ses voyages, il fut frappé avec raison, à ce qu'il me semble, du peu de fidélité qu'on avait mis jusqu'alors dans la gravure de la fameuse Cène de Léonard de Vinci. Encouragé par mademoiselle Linder, l'une des personnes de Munich qui s'intéressent avec le plus de goût aux œuvres des artistes allemands, il entreprit un nouveau pèlerinage à Milan, où il fit dessiner sous ses yeux, avec une scrupuleuse exactitude, tous les personnages de la Cène, et où il restitua lui-même la tête du Christ;

ces précieux cartons, qu'on m'a beaucoup vantés, et qui devaient servir de modèle à un grand tableau destiné à reproduire exactement celui du Vinci, ne sont plus à Munich. Voilà un travail important pour l'histoire et la destinée de l'art, et qui manque à l'École des Beaux-Arts de Paris! Lorsque M. Cornélius fut chargé de peindre les fresques de la Glyptothèque, cherchant avec empressement quelqu'un qui pût lui en rendre l'exécution plus facile, il connut et s'attacha M. Schlotthauer qu'il fit plus tard nommer professeur à l'Académie, et qui est devenu un des soutiens de cette institution par ses connaissances sérieuses, par son talent pratique, par son zèle infatigable accompagné d'une rare modestie.

M. Zimmermann né à Dusseldorf en 1788, avait commencé à s'y former sous la direction de Langer. En 1815, il s'établit à Augsbourg, où il s'acquit la réputation d'un artiste habile et consciencieux. Il fut appelé de cette ville pour seconder à Munich M. Schlotthauer dans l'exécution des cartons de la Glyptothèque; comme lui, il fut nommé professeur à l'Académie; indépendamment des compositions qu'il a peintes dans la salle à manger de la Résidence d'après les odes d'Anacréon, il a donné les cartons qu'on exécute dans les *loggie* de la Pinacothèque.

Ce sont ces hommes positifs qui ont assis les

fondements de la principale école de Munich, en revêtant les idées de M. Cornélius, d'un corps que le génie incontestable du maître n'aurait pas suffi à leur donner. Je veux nommer, à côté d'eux, d'autres artistes qui, en concourant aussi par leur talent à faire connaître au-dehors les travaux de l'école, ont en quelque sorte achevé de la constituer. La gravure, qui entre les mains de ses inventeurs fut d'abord un art particulier, presque entièrement indépendant de la peinture, est aujourd'hui devenue la servante de celle avec qui elle rivalisait autrefois; elle est représentée à l'académie de Munich, par le professeur Samuel Amsler, né à Schinznach, en Argovie, en 1794. Cet artiste éminent s'est associé de bonne heure au mouvement qui a ramené les Allemands vers l'étude et l'imitation de leurs anciens maîtres; aux tailles complexes, mais solennelles et souvent froides de la manière moderne, il s'appliqua à substituer les tailles simples, fines, ondoyantes, avec lesquelles Albrecht Duerer et la plupart de ses contemporains ont produit de si merveilleux effets; sous un certain rapport, c'était passer d'un art de convention à un art plus voisin de la nature. M. Amsler a prouvé qu'il voulait mieux saisir non seulement la diversité des objets naturels, mais aussi leur esprit interne, latent, universel. C'est lui qui a gravé les planches les plus remarquables du recueil publié

à Rome, en 1826, par M. A. Carnevalini, pour reproduire quelques uns des principaux morceaux de sculpture de M. Thorwaldsen. Vous connaissez sans doute la *Déposition du Christ au tombeau*, qu'il a exécutée d'après une des meilleures pages de Raphaël; il est difficile, ce me semble, de donner au burin des allures qui se rapprochent plus de celles du pinceau dont on veut interpréter les œuvres. La hauteur où il a fallu que M. Amsler se plaçât pour faire une révolution efficace dans son art, le retient devant les grands peintres qui la peuvent autoriser, et lui défend de descendre aux œuvres contemporaines qui ne seraient point assez au-dessus des contestations, pour servir utilement d'exemples. Deux autres graveurs, M. Schœfer, de Francfort-sur-le-Mein, et M. Thœter, né en Saxe, s'occupent spécialement de la reproduction des peintures de M. Cornélius. M. Mertz, de Zurich, a aussi donné des traits de quelques compositions importantes du maître et de ses élèves. Cette manière de traduire, par le simple jeu des lignes, les œuvres des artistes de Munich me paraît la plus propre à faire valoir leur mérite, à effacer leurs défauts; mais, pour user de moyens si expéditifs, je trouve qu'elle est bien lente à populariser en Europe les ouvrages dignes de l'attention générale, qui ont signalé les premiers pas l'école.

Munich a produit un autre art qui, s'il eût ré-

pondu aux espérances du début, pourrait aujourd'hui rendre de grands services aux peintres qui habitent cette ville; je veux parler de la lithographie, qui, grâce aux recherches du curé Simon Schmid, et aux essais tentés par M. Senefelder dès 1796, commença en 1808 à faire grand bruit en Bavière, et bientôt en Europe. Cette nouvelle industrie avait même reçu, à Stuttgard, il y a quelques années, un perfectionnement qui semblait la rapprocher de la peinture; une légère teinte de coloration s'y joignait également au noir et au blanc, de manière à réunir trois nuances principales. Avec ce procédé on avait commencé à lithographier les principaux morceaux de la collection des frères Boisserée. Par lui seul, Paris a pu connaître quelques uns des tableaux des anciens maîtres de la Flandre, de la Hollande, des bords du Rhin. Le roi de Bavière, à qui les Wurtembergeois ont vendu leur secret, se propose-t-il d'en faire quelque usage? Ne désire-t-il point aussi que la lithographie ordinaire, à laquelle on a donné, dans sa capitale, tous les airs de la gravure, reproduise les œuvres de ses peintres? ou bien veut-il avoir une jouissance plus entière et plus exclusive de ces travaux, et forcer à venir chez lui les gens curieux de les connaître?

Après vous avoir parlé des moyens en quelque sorte matériels dont l'école dispose pour la réalisa-

tion et la reproduction de ses œuvres, il est indispensable de vous faire connaître quelles sont ses idées et ses théories. L'enseignement que donnent les professeurs de l'Académie porte la trace des deux périodes que nous avons précédemment distinguées dans l'histoire de la rénovation de l'art allemand. Les élèves sont d'abord mis à l'étude de l'antique, pour passer ensuite à celle des plus grands maîtres qui ont précédé Raphaël. Parmi ceux-ci Giotto, Fra Beato Angelico, Perugino, Francia sont les modèles favoris de l'école. Il me semble en effet que combiner avec sagesse les exemples de l'antiquité, et ceux du Moyen-Age italien, c'est précisément placer les jeunes gens à qui on les propose dans la même situation où se trouva Raphaël qui des uns et des autres composa l'originalité de son divin génie. Le temps fera connaître les résultats d'un système qui a pour lui l'autorité d'une si grande gloire. Avec ces modèles, quelles sont les opinions qu'on présente aux élèves de l'Académie? Depuis un siècle les Allemands se sont appliqués, avec une ardeur toute particulière, à la théorie des beaux-arts; et l'on a pu, jusqu'à nos jours, croire que c'était surtout par les spéculations de l'esprit qu'ils étaient destinés à témoigner leur manière de sentir le beau. Dans un pays où les idées exercent en tout une si haute influence, il est important de savoir quelles

sont celles qu'on enseigne aux jeunes artistes. Les opinions de la première époque surnagent-elles encore dans l'éducation académique? celles que la seconde époque a mises en pratique ont-elles trouvé une intelligence capable de les résumer, et de les élever à l'état scientifique? Les générations qui s'annoncent sont-elles disposées à respecter les limites que, dans ces deux époques, on a tracées au développement de l'art national?

M. Ferdinand Olivier, professeur de l'histoire des beaux-arts à l'académie de Munich, conserve les principes de la première époque, et les applique avec succès à tout l'ordre nouveau de faits et d'idées qui s'est produit dans le monde, depuis que Winckelmann et Carstens sont descendus dans la tombe. Né en 1785, à Dessau, dans la Saxe prussienne, il est connu par des paysages où il s'est efforcé d'unir, au sentiment moderne, le grand style du Titien, du Dominiquin, du Poussin; il a donné, entre autres ouvrages, de belles vues du pays de Salzbourg, qui révèlent à la fois l'observateur pénétrant de la nature, le poëte, le penseur. Dans son cours il maintient deux opinions dont les novateurs ont de la peine à s'accommoder, mais qui sont les fondements mêmes de tout enseignement sérieux. Entreprendre l'histoire de l'art, c'est se mettre dans la nécessité de rechercher ce qu'il y a de commun entre tous les artistes des siècles passés,

ce qui forme leur lien, ce qui explique leur suite, ce qui unit leurs dissemblances; mais le rapport mystérieux et universel qui sert de chaîne à toutes ces diversités, qu'est-ce autre chose que l'Idéal, vers lequel l'art tend à se rapprocher par des évolutions continues? Ce premier résultat une fois acquis, on est inévitablement conduit à établir que l'artiste doit prendre la tradition de son art au point où ses devanciers l'ont portée, puisque dans ce point se trouve la manifestation la plus prochaine et la plus vive de l'Idéal placé toujours devant nous. Ce second résultat, sur lequel M. F. Olivier insiste avec non moins de force, est, sous un certain rapport, la critique des tendances archaïques de la plupart des nouvelles écoles allemandes. Dans un temps comme le nôtre, où toutes choses sont remuées par le fond, il y aurait, je pense, une injustice et une imprudence extrêmes à blâmer d'une manière absolue des études qui, en éclairant les commencements et toute la durée de la grande ère parcourue depuis dix-huit siècles, peuvent nous apprendre s'il s'agit aujourd'hui d'une évolution ordinaire au sein d'un principe reconnu, ou de l'enfantement plus ou moins éloigné d'un principe nouveau. Cependant le contre-poids que l'enseignement de M. F. Olivier apporte à ces investigations, l'obstacle qu'il oppose à l'imitation formelle des époques où elles ont cherché la source de l'art, ne peuvent produire à Mu-

nich que d'excellents effets. Cette autorité est secondée par celle de M. Jules Schnorr, professeur de composition à l'académie, gendre de M. F. Olivier, appréciateur de son goût, partisan de ses idées, vivant exemple, à ce qu'on m'a dit, de leur salutaire influence.

Les jeunes artistes amenés de Dusseldorf par M. Cornélius ne peuvent s'habituer à ces leçons sur l'Idéal, auxquelles les ouvrages, placés sous leurs yeux, n'apportent pas une confirmation suffisante; ils n'ont pas été à Rome, comme leur maître; le spectacle des beautés dont la nature et l'art ont paré l'Italie n'a ni frappé leurs sens, ni touché leur esprit. Au nom des instincts qui ramènent sans cesse le génie germanique vers la nature dont il est une des émanations originales, ils protestent contre les doctrines et les sentiments que les premiers novateurs se sont laissé imposer de l'autre côté des monts. Lorsqu'ils entendent parler de style, ils veulent y voir, non pas les formes générales par lesquelles on doit élever la nature à l'Idéal, mais les formes particulières par lesquelles se témoignent l'indépendance et la souveraineté individuelles. Ils trouvent que ce mot d'Idéal est un malheureux emprunt fait au bagage de la première époque du goût allemand; ils affectent une grande passion pour la vérité, dont leurs œuvres sont pourtant si éloignées, et qu'ils regardent

comme le seul et véritable objet de la tradition des anciens maîtres tudesques. MM. Kaulbach, Foltz et Schwindt n'ont pas craint de se mettre ouvertement, sur tous ces points, en hostilité avec l'académie. Ce dernier même a cherché un appui pour ses opinions dans la nouvelle école de Dusseldorf, qui les a proclamées d'une manière absolue, mais qui semble tenir à honneur de les pratiquer toute seule.

Pendant que ces dissensions éclataient à Munich, que faisait M. Cornélius? Il composait à Rome les cartons dont il surveille aujourd'hui l'exécution dans l'église Saint-Louis. A son retour, il trouva la discorde au sein de l'école; par l'autorité de son caractère, il en effaça les traces, sans en détruire les germes. Ce n'est qu'en exagérant le peu d'importance des théories qu'il put réunir dans la pratique tous ces esprits divisés. Cette indulgence, que le caractère particulier de notre époque m'autoriserait à considérer comme dangereuse partout, offre des périls plus grands encore en Allemagne. Pour prévenir une scission, qui couve toujours sourdement, et qui pourrait bien, avant quelques années, disperser et ruiner l'école entière, M. Cornélius aurait dû, ce me semble, établir d'une manière solide les dogmes fondamentaux de son académie. Mais à quelle formule nette et décisive aurait-il pu s'arrêter? Lié au romantisme par les premières impressions qui

lui révélèrent son talent, il en adopta d'abord les idées avec l'ardeur qui lui est naturelle; l'Italie lui offrit ensuite, en dehors du cadre, tracé à la hâte par les théories allemandes, une variété considérable de types, d'exemples, d'opinions qui frappèrent vivement son esprit, et qui l'agrandirent sans le fixer. Entre Albrecht Duerer et Michel-Ange son génie s'échauffa; mais son intelligence resta suspendue. Cette indécision, qui lui est commune avec la plupart des autres novateurs, est le seul indice qui puisse me faire douter de l'avenir des écoles allemandes.

Si les jeunes élèves de M. Cornélius, en protestant contre l'Idéal et contre le style, n'ont eu en vue que de réclamer la liberté de faire des tableaux de genre, et d'y reproduire l'aspect le plus bas de la nature, on peut sans peine leur accorder cette licence qu'autorise l'exemple même de la Grèce. Pyreicus s'illustra en représentant des boutiques de barbiers et de cordonniers, des ânes, des provisions de cuisine. Mais vouloir, aujourd'hui, en Allemagne, abaisser, jusqu'au genre, la peinture monumentale, et substituer le système de l'imitation servile de la nature, à celui de la transfiguration du fini par l'infini, ce serait à la fois sacrifier l'avenir de l'art allemand, et nier la progression de son développement antérieur.

C'est dans la philosophie que réside, depuis plus

d'un siècle, la vie de l'Allemagne; c'est à la philosophie qu'il faut avoir recours, quand on veut juger, d'une manière définitive, les opinions et les œuvres produites par ce pays depuis que la France l'a initié aux spéculations métaphysiques. La Renaissance, qui tendait à la fois vers la nature et vers l'antiquité, a fini par se résumer dans la restauration d'Épicure, dont Gassendi doit garder la responsabilité et la gloire. Le rival de celui-ci, Descartes, recueillit dans sa pensée tout ce que cette époque pouvait admettre de Platon et d'Aristote, dépositaires, sous deux formes différentes, des idées supérieures de l'intelligence humaine. Il eut, pour complices, tous les génies éminents de son pays, et Leibnitz qui sembla se charger de raviver encore, avec le secours de la théologie chrétienne, les débris de ces vénérables institutions, et d'en assurer à jamais le culte au-delà du Rhin. Le disciple de ce grand homme Wolf, professait à Halle au même temps que Winckelmann : voilà ce qui explique comment on retrouve les mêmes doctrines dans les *Dialogues* de Fénelon et dans l'*Histoire de l'art chez les anciens*. Mais si l'auteur de ce beau livre se rattache à la tradition française, il occupe aussi une place très importante dans la tradition allemande; qu'on y prenne garde, nier Winckelmann, c'est nier Leibnitz lui-même! Le philosophe et le critique ont marqué la même époque essentielle.

Cependant le génie allemand éprouva le besoin d'opérer une nouvelle évolution, et de s'associer, à sa manière, aux progrès que la France faisait dans la carrière politique, sous l'influence de la philosophie de la nature, laquelle avait fini par prévaloir chez nous sur celle de l'innéité et de l'évidence. Kant transporta dans les sphères plus calmes de la philosophie les débats que nous poursuivions au milieu des premiers orages de notre révolution. A la lumière de la doctrine spiritualiste de Leibnitz, il ne craignit point de s'aboucher avec le sensualisme qui s'introduisait partout jusque dans les écoles; il arrêta ses envahissements au nom même du principe qui semblait les avoir encouragés; il leur donna pour limites l'empire sacré de la personnalité humaine; il fit ainsi, en quelque sorte, dans le domaine métaphysique, une autre *déclaration des droits de l'homme*, non moins efficace peut-être, que celle qui marqua chez nous le commencement d'une ère nouvelle. Mais en arrachant la personne ou *le sujet* à la domination du monde de la sensation ou *de l'objet*, en proclamant la liberté, comme le terme le plus élevé de nos désirs et de nos efforts, Kant ne s'apercevait pas qu'il condamnait l'homme à périr dans le vide d'une indépendance inutile. Un de ses disciples, Fichthe, poussé par l'inspiration la plus hardie qui ait signalé le génie moderne, voulut corriger le vice de la doc-

trine de son maître, sans en changer les bases; considérant le *moi* comme le point solide de l'univers, il l'investit de la toute-puissance qui n'appartient qu'à l'Absolu, et lui livra tout le champ du *non-moi*, non seulement à parcourir, mais encore à créer. Cette audace, sans égale dans l'ordre de la pensée, n'était pourtant que l'écho de celle dont la France avait eu l'initiative dans l'ordre de l'action, lorsqu'au nom de sa seule volonté elle avait, en quelques jours, organisé toute une sociabilité nouvelle. Fichthe succéda donc à Kant, comme la Convention était venue après la Constituante. C'est par ces protestations et par ces entraînements héroïques de la liberté humaine que le romantisme se justifie. Dans la première partie de sa Critique du Jugement, Kant a jeté lui-même la base de ce système, lorsqu'il dit que la qualité esthétique de chaque chose est purement subjective; vainement il s'efforce ensuite de montrer que cette qualité subjective a tous les caractères de la nécessité, de l'universalité, et qu'elle contient une sorte d'avertissement du but final des choses; il n'en reste pas moins établi qu'elle n'est en réalité qu'une certaine modification *du moi* de l'homme. Avant de vous montrer les analogies philosophiques du romantisme, je vous ai parlé des événements politiques auxquels il a puissamment concouru; je pense donc avoir suffisamment reconnu sa place légitime et

importante parmi les évolutions de la pensée de notre temps.

Mais le libéralisme de Kant et le radicalisme de Fichthe, tout en persistant, d'une certaine manière, au fond de la philosophie allemande, n'ont pas entièrement comblé ses désirs. Dès le commencement du siècle, au sein de l'académie des sciences de Munich, Jacobi invoquait les puissances mystérieuses du sentiment, et, par leur intermédiaire, restituait, dans l'homme même, une communication incessante du monde de l'infini avec le monde fini de sa volonté et de son entendement. Cette philosophie, dont il est peut-être réservé à la France de développer, sous des formes propres, le salutaire principe, fut à la fois secondée et combattue, à Munich même, par une philosophie analogue et rivale qui tendait à placer directement dans l'intelligence, non seulement la notion, mais la réalité de l'infini. Schelling enseigna que, dans le silence du *moi* et du *non-moi*, subsiste au fond de la conscience un absolu, qui, s'élevant progressivement d'une sorte de moindre être, à l'être plein et entier, passe par une suite d'évolutions correspondantes à celle du grand tout, pour aboutir à l'absolu divin lui-même. Hégel s'empara de cette notion de l'être qui reparaissait enfin dans le domaine philosophique où, par suite des réactions de la Renaissance, elle avait dû peu à peu céder la place à la personnalité hu-

maine; il donna à cette notion, grâce à une étude approfondie d'Aristote qui en avait été chez les Grecs le grand révélateur, un développement nouveau dans lequel l'ontologie et la logique se trouvèrent, pour ainsi dire, identifiées, et qui conserva à l'homme une partie des attributs divins, en le distinguant cependant de l'absolu. L'Allemagne discute en ce moment pour savoir si Hégel a été l'Aristote d'un autre Platon, ou seulement le Wolf d'un Leibnitz. Mais Schelling, qui a survécu à son successeur, a voulu étendre encore les limites de la philosophie dont il avait lui-même posé le principe; et, dans son nouvel enseignement, retournant son ancienne formule, il a placé, au début même de la science, cet absolu total qui en était autrefois le terme, s'approchant d'Aristote, plus peut-être que Hégel n'avait fait, et profitant à merveille des progrès que la pensée humaine accomplit, après le Stagyrite, sous l'influence des croyances religieuses qui changèrent la face du monde. Ainsi l'infini par l'œuvre de Jacobi, l'absolu par l'œuvre de Schelling, l'universel par l'œuvre de Hégel ont reconquis de nos jours leur rang et leur autorité. La concordance de Platon et d'Aristote a été retrouvée et est devenue la base des nouvelles spéculations philosophiques. L'université de Munich peut se vanter, à juste titre, d'avoir pris, dans cette direction, une des positions les plus importantes et les plus avancées. Si Gœrres

demeure captif dans les formules de la théologie catholique, Schelling les domine de toute la hauteur de l'intelligence moderne, et les amène jusqu'au point où elles s'accordent avec les plus généreux pressentiments de l'avenir. L'académie des beaux-arts de Munich songe-t-elle à se tenir en harmonie avec ce nouveau progrès de la métaphysique? et les élèves de M. Cornélius reconnaîtront-ils qu'après le romantisme, et hors de lui, se font sentir, au sein de l'art, des nécessités nouvelles qui sont la conséquence naturelle des révolutions que je viens de signaler dans la philosophie?

Des trois grandes phases par lesquelles la métaphysique a passé depuis trois siècles, la dernière, qui n'est sans doute point close encore, marie les opinions spiritualistes de Descartes et de Leibnitz aux doctrines libérales de Kant, et tend à constituer définitivement la communion de l'universel et du particulier; par elle seront justifiés et rapprochés l'idéalisme de la première époque du goût allemand, le romantisme de la seconde. L'esthétique moderne devra en effet réunir ces deux termes et les transfigurer dans un système, dont il est facile, ce me semble, d'apercevoir partout le germe. La jeunesse allemande protestera vainement contre son apparition; en se jetant avec vivacité dans le naturalisme, elle ne fera que hâter la ruine du romantisme, qu'elle poussera ainsi à ses dernières li-

mites, à son résultat suprême. Quant à la France, sur tous ces points, elle me paraît en mesure de considérer avec impartialité le mouvement de l'Allemagne; depuis dix ans, elle s'est élevée assez haut dans les régions de la pensée, pour n'avoir plus à redouter aucune comparaison. Comme j'avais l'honneur de le dire dernièrement à Berlin aux disciples de Hegel, il me semble que j'ai saisi et touché des mains, aux deux bouts de l'Europe, les preuves de la conspiration unanime des penseurs pour la restauration de la vérité une et éternelle.

XXII

De la peinture monumentale.

Divisée sur les questions de théorie, comme je vous l'ai montré, divisée dans la pratique sur des points non moins importants que je vous signalerai, et qui constituent des variétés essentielles, l'École de Munich a pourtant un caractère général et permanent qu'il importe de définir dès à présent avec clarté. Elle estime que la peinture monumentale est

la première de toutes; elle lui consacre exclusivement ses études et ses œuvres. Elle ne fait guère usage de la toile, ni de l'huile, ni de tous les caprices brillants et exquis que comportent ces procédés ordinaires. C'est sur les maçonneries qui s'élèvent de toutes parts, dans les voûtes des églises, sur les murs et les plafonds des palais qu'elle laisse son empreinte. Dans les temples et les lieux les plus solennels, elle emploie la fresque dont la gravité convient aux sujets religieux; dans les habitations, l'encaustique, dont l'éclat sied au genre purement historique. Il a donc fallu qu'elle renonçât à la libre disposition des sujets, à l'achèvement de l'exécution, qui sont les conditions auxquelles nos artistes semblent tenir le plus; subordonner ses compositions à la destination de l'édifice qu'elle doit décorer, les méditer long-temps, les exécuter vite, telles sont les nécessités qu'elle a subies. Doit-on la plaindre ou la louer de les avoir volontiers acceptées? Peut-on augurer quelque chose de son exemple pour les progrès ou la décadence de l'art chez les autres peuples de l'Europe? Vous pressentez déjà mon opinion; je voudrais l'établir d'une manière décisive.

Cette question de la peinture monumentale est, sans contredit, la plus importante que la critique puisse traiter aujourd'hui; comme elle touche au lien intime des arts, elle oblige à remonter

à leur origine, à examiner leur but, à établir entre eux peut-être une nouvelle harmonie. Elle n'est guère moins pressante en France qu'en Allemagne; tandis qu'elle se pose à Munich par la main de tous les peintres de cette ville, elle a suscité à Paris, parmi les antiquaires, la seule discussion qui, depuis dix ans, ait donné à l'archéologie française l'occasion de montrer qu'elle n'avait rien perdu de son savoir, de sa clarté, de sa vivacité d'autrefois; elle a même commencé chez nous à se traduire en œuvres éminentes. Les artistes autour desquels, dans ces dernières années, se sont donnés les grands combats, et qui ont, en divers sens, dirigé les pas nouveaux de notre École, ont singulièrement accru leur influence en abordant, quoique avec trop de ménagements encore, les proportions et le style de la peinture murale. Le plafond de l'*Apothéose d'Homère* a placé M. Ingres si haut dans l'estime des connaisseurs, que j'en sais qui n'osent plus témoigner leur admiration tout entière, dans la crainte de paraître concéder à la passion ce que la froide postérité peut seule accorder impunément à la justice. On peut toutefois se permettre de regretter qu'un semblable chef-d'œuvre ait été exécuté sur une toile périssable, avec le procédé trop délicat aussi et trop aisément altérable de la peinture à l'huile. Le gouvernement qui inviterait M. Ingres à peindre à fresque quelque muraille

de cent pieds de long, pourrait être convaincu qu'il assurerait à jamais la supériorité de l'École française sur toutes les autres, et qu'il forcerait les artistes étrangers à venir, pendant des siècles, des pays les plus lointains, étudier dans notre ville cette œuvre unique d'un disciple de Raphaël, fidèle à son maître, après trois cents ans, et souvent plus sévère que lui au milieu d'une époque de décadence. Dans un genre tout différent, M. Delacroix, destiné à faire prévaloir le coloris qui a un champ plus libre dans la peinture des tableaux, ne s'est pourtant jamais élevé si haut que dans les sujets dont il a orné une salle de la Chambre des Députés; il y a prouvé qu'il pouvait aspirer à toutes les grandeurs du style et de la pensée, malgré les obstacles qu'il devait rencontrer dans les richesses même de sa palette. On verra ce que le talent, si noble et si étudié, de M. Delaroche aura gagné à la fois de finesse et de largeur dans les peintures de l'École des Beaux-Arts. Parlerai-je de Notre-Dame-de-Lorette, où l'architecture et la peinture ont commis tant d'énormités? Consolons-nous en pensant que dans les pays qui s'essaient au régime de la liberté, les meilleures choses ne prennent que si elles commencent par être assez grossières et assez communes pour fixer tous les yeux. Hâtons-nous surtout de proclamer qu'indépendamment des mâles peintures de M. Schnetz,

cette église renferme trois chapelles, où des artistes d'un talent, d'une conscience, d'une modestie qui ne sont plus de notre siècle, MM. Orsel, Perrin et Roger, s'efforcent de montrer que la France s'est associée avec originalité aux savantes études de l'École allemande, et qu'elle peut aussi manifester son enthousiasme pour les formes dont la religion a doté l'art primitif.

La peinture à l'huile, qui a été adoptée dans toutes ces tentatives, a le défaut d'en avoir trop restreint l'effet; outre qu'elle est sujette à noircir avec le temps, elle exige un fini qui enlève au genre monumental sa hardiesse, sa sévérité, sa grandeur. Notre climat est, dit-on, trop humide et trop froid pour que les couleurs de la fresque ne soient point altérées par l'exsudation des ciments auxquels on les unit; la différence qui existe entre la latitude de Paris et celle de Munich n'est pas assez grande pour que cette objection soit décisive. La difficulté serait-elle encore plus grave que je ne pense, le procédé de l'encaustique suffirait pour la lever; employé avec le plus grand succès en Bavière, d'un usage non moins commode en France, il réunit les avantages de l'huile, sans en avoir les défauts.

Pousser en toutes choses au grand et au simple, relever les courages par le sentiment robuste des origines, arracher les esprits aux subtilités de la décadence par les exemples austères des hautes

époques, tels sont aujourd'hui, à ce qu'il me semble, le premier devoir de la critique, la plus noble mission de l'art. On ne saurait trop prémunir les artistes contre les séductions dangereuses que leur présente l'état actuel de la société. La division chaque jour croissante des fortunes, la multiplication vraiment effrayante des souverainetés éphémères, des puissances improvisées et pressées de jouir, mettent l'art sous la dépendance d'une foule de petits tyrans qui le condamnent à flatter leur vanité, à subir leur mauvais goût, à respecter leur ignorance. Pour parer tant de salons étroits, la peinture est forcée de se réduire aux proportions exiguës de l'École hollandaise, à ses représentations vulgaires, à des jeux plus fugitifs et plus superficiels encore. Les talents hautains qui ne veulent pas reconnaître ces nécessités, qui protestent contre elles, sont contraints à se guinder dans leur solitude, et à s'enflammer en pensant qu'ils vont produire des chefs-d'œuvre dignes d'être placés dans les musées à côté des pages des grands maîtres. Il semble, en effet, à beaucoup de gens, que les musées soient le seul refuge qu'il convienne aujourd'hui d'ouvrir au génie, et qu'en lui proposant cette suprême récompense, une nation s'acquitte envers lui. Permettez-moi de vous découvrir toute ma pensée.

Chez les anciens, l'usage des pinacothèques ne

paraît avoir commencé que lorsque l'art cessa d'être religieux et politique, pour devenir, comme chez nous, à défaut de toute inspiration sérieuse, le produit de la fantaisie et la jouissance de l'opulence privée. C'était sur les murailles des sanctuaires, et des portiques destinés aux conversations publiques (λέσχη), que, dans les grandes époques, les Grecs faisaient exécuter ou suspendaient les chefs-d'œuvre de la peinture; Polygnote, qui me paraît être le Giotto de l'antique Grèce, ornait la *Lesché* de Delphes, le *Pœcile* et le *Theseum* d'Athènes de ces ouvrages qu'un siècle après, au milieu du raffinement d'une civilisation avancée, Aristote avait le bon goût d'estimer encore au-dessus de tous les autres. Plus tard et bien après que le génie politique eut abandonné la Grèce, le génie religieux auquel il avait long-temps porté secours ayant fini par succomber dans cette défaillance commune, les vieux temples délabrés qui ne possédaient plus de dieux ou qui ne recevaient plus de culte, obtinrent, comme un dernier hommage, le privilége d'abriter les œuvres des grands maîtres, auxquelles les ruines, qui s'accumulaient, ordonnaient de chercher des retraites sûres. Mais les Romains violèrent ces asiles; en dépouillant les temples, les portiques, les maisons de la Grèce, ils se mirent dans la nécessité de construire des galeries capables de contenir leur butin. Le plus grand voleur, comme

le prouve l'exemple de Verrès, était toujours celui qui avait la plus belle pinacothèque; et on conçoit que Vitruve, vivant au milieu de cette nation de spoliateurs, ait dû régler les convenances du lieu destiné à garder le fruit de leurs pillages. Malgré l'audace de ces rapines, il n'est pas dit que les Romains aient jamais eu d'autres pinacothèques publiques, que leurs temples, leurs basiliques et leurs thermes.

Je passe aux modernes. A Parme, à Venise, à Bologne, à Florence, à Pérouse, à Sienne, à Rome, où trouve-t-on les peintures qui font la richesse de l'Italie? Est-ce comme chez nous, dans de vastes bazars sans caractère et sans autre destination que celle de montrer aux curieux les reliques du génie des siècles passés? Non, c'est dans les églises, dans les couvents, dans les palais qu'on admire ces chefs-d'œuvre. C'était pour offrir aux yeux des hommes, en des lieux marqués par leur concours, des images en rapport avec leurs habitudes et leurs idées favorites, que les artistes travaillaient autrefois; ils ne peignaient rien au hasard, et lorsqu'ils prenaient leur pinceau, ils n'avaient pas ordinairement en vue de s'immortaliser par quelque fantaisie individuelle, mais d'appliquer leur talent à quelque chose de réel, qui leur était fourni par la civilisation de leur temps, et dont ils trouvaient à la fois, en dehors d'eux-mêmes, et l'inspiration et la donnée maté-

rielle. Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Corrège, ont-ils jamais peint pour des musées? Savait-on ce que c'étaient que les musées alors? Ce sont là des inventions d'un siècle comme le nôtre, qui, ayant aussi couvert la terre de débris, a eu soin de ménager çà et là quelques galeries pour y recueillir les peintures qu'on a tirées des monuments détruits. Ainsi le Musée de Paris est le résultat de la réunion de tous les tableaux que la révolution a enlevés à Versailles, au Luxembourg, au couvent des Chartreux. Quelques princes, dans les derniers siècles, où toute foi s'éteignait, avaient commencé, à l'exemple des proconsuls romains, à orner leurs pinacothèques avec des dépouilles, auxquelles ils n'accordaient plus que l'hommage frivole d'une curiosité sans profondeur et d'une admiration sans piété : de la sorte se sont formées plusieurs galeries en Italie, en Allemagne, en Angleterre. Partout où l'ancien principe social a été déraciné ou ébranlé, vous trouverez des musées qui sont comme une retraite honorable et, en quelque sorte, un hôpital ouvert aux ouvrages d'une civilisation qui disparaît.

Voudrais-je condamner les musées absolument? Non sans doute; ils sont nécessaires à notre époque; nous devons un asile aux chefs-d'œuvre que nous avons chassés de leurs temples et de leurs châteaux avec les puissances dont ils célébraient

les grandeurs. Conservons donc nos galeries pour ces débris errants et pour ces illustres témoignages du passé. Mais montrons aussi à l'art contemporain qu'il a une tout autre mission que celle de suspendre ses toiles à côté des tableaux qui souffrent comme une sorte d'exil dans nos galeries. Savez-vous à quoi l'on s'habitue en fréquentant ces Invalides de la peinture, où les pages de tous les ordres et de tous les genres sont accumulées? à perdre de vue l'inspiration d'où elles sont émanées, à confondre dans un scepticisme universel les pensées diverses qui ont présidé à leur composition, à ne plus estimer que les formes extérieures, à ne plus comprendre même ces simples apparences, dont la véritable et dernière explication se trouve dans l'idée qu'elles doivent manifester aux yeux.

Faisons donc de nobles efforts pour nous soustraire aux fictions de la décadence; ne pouvons-nous point, sans même restaurer les anciennes institutions, remettre l'art en communication directe avec les grandes réalités sociales qui seules sont capables de lui donner une vie puissante? Si le principe de notre société tend à se modifier, si les églises et les palais ne sont plus, comme au temps de Jules II et des Médicis, les formes caractéristiques de la civilisation, il ne manquera pas, même dans la période d'incertitude où nous sommes

plongés, de monuments à qui la durée est promise. Nos Bourses et nos Tribunaux ne sont-ils pas de véritables basiliques comme les anciennes? Et serait-il superflu de tracer sur leurs murs des exemples d'intégrité et de vertu? L'enceinte de nos assemblées législatives et celle de nos académies ne sont-elles pas des temples dont il faudrait rappeler par la peinture que l'esprit humain est le dieu? Nos Universités, nos Écoles d'art, et surtout nos Écoles d'industrie ne devraient-elles pas mettre sous les yeux des élèves les modèles et les récompenses qui doivent tenter leur ambition? A mesure que la vie publique se développera chez nous, il y aura encore de plus fréquentes occasions de tracer des images qui rendent sensible aux regards le génie de notre nation, et qui en conservent à jamais le souvenir.

Capable de réintégrer l'art dans les pratiques des plus grandes époques, la peinture monumentale peut aussi conduire à prendre une opinion plus juste de la marche qu'il a suivie dans son développement historique, du but vers lequel il doit tendre sans cesse. Tant qu'on a considéré la peinture des tableaux comme la peinture par excellence, on a assigné la pure fantaisie pour origine aux arts du dessin. « Il est probable, dit Millin (1), que, dans

(1) Dictionnaire des Beaux-Arts, art. *Peinture*.

» les premiers temps, cette imitation (l'imitation » de la nature par l'union du dessin et des couleurs) » n'aura pas eu d'autre but que le plaisir des sens » et de l'imagination. » A la source même de l'art, trouverez-vous donc quelque aimable caprice, comme ceux qui pouvaient amuser les marquises du règne de Louis XV, ou les antiquaires du règne de Louis XVI? Vous trouvez au contraire des temples austères, où la religion, cette auguste nourrice de la race humaine, se sert de toutes les formes possibles, et les rassemble, dès leur début, en une sainte alliance pour révéler aux yeux les vérités primordiales qu'elle veut graver dans les intelligences.

Quelle que soit l'origine qu'on attribue à notre espèce, le premier moment où l'homme est devenu lui-même est celui où sa pensée a salué son créateur. Schelling l'a dit avec profondeur : la conscience humaine pose la notion de Dieu par sa substance même. Toute la philosophie nouvelle repose sur cet axiome fondamental; l'esthétique doit en tirer les conséquences qui lui sont propres. Le berceau de l'art, c'est le temple; mais le temple n'est pas seulement la maison du Dieu, il en est aussi l'image, la parole vivante, le premier livre sacré.

En Égypte, pour ne pas remonter plus haut, l'homme pénètre dans le sanctuaire à travers une suite de salles gigantesques, qui vont en se rétrécissant, pour représenter les sphères successives de l'i-

nitiation religieuse, et de la vie dont elle est tout à la fois l'explication et la figure; à mesure qu'on avance dans ces souterrains, on aperçoit les grandes forces de la nature se dresser distinctement devant les yeux, sous les formes sculpturales des sphinx et des anubis; au-dedans et au-dehors, selon la proportion réglée par la liturgie, les murs offrent, sous l'apparence des reliefs colorés, l'écriture peinte du dogme mystérieux, et la légende qui, dans les aventures des divinités, cache celles de la destinée de l'univers et de l'homme. Dans ces graves et monumentales représentations, il ne s'agit point de récréer les sens ou l'imagination de personne, mais de donner la lumière aux esprits, de remplir les âmes de terreur ou d'espérance. On ne songera à se complaire aux chatoiements de la couleur, aux jeux de l'arc-en-ciel, à l'imitation de la nature, que lorsque les temples, où les sociétés se sont élevées, deviendront déserts, lorsque l'orgueilleuse multitude se rira des mystères écrits sur les murailles consacrées par ses instituteurs, lorsqu'elle abdiquera son propre génie pour s'unir de nouveau, dans un aveugle délire, à cette nature matérielle du sein de laquelle elle est sortie pour y tomber de nouveau. Dans tous les ordres de civilisation les mêmes phénomènes se reproduisent; le cercle de Vico peut en effet s'appliquer aux nations aussi bien qu'aux individus; l'humanité seule lui échappe

et développe, à travers ces mouvements de rotation qui paraissent la ramener toujours sur elle-même, la ligne éternellement ascendante de son progrès continu.

Les bas-reliefs peints ont donné naissance à la peinture; comme ces bas-reliefs tenaient nécessairement aux murs des temples, la peinture dut y adhérer aussi dans les commencements; comme ils n'employaient la couleur que d'une façon accessoire, et qu'ils étaient délimités par des saillies angulaires, elle dut aussi subordonner le coloris aux lignes par lesquelles elle remplaçait les entailles du ciseau; comme ils composaient un langage véritable, un Verbe, dont le fonds même était déterminé par l'idée qu'il voulait rendre, et non par la nature qu'il dominait de toute la hauteur de l'esprit humain, elle dut aussi se modeler non pas sur l'imitation des formes extérieures, mais sur la ligne idéale qui exprimait la croyance hiératique touchant la vie de ces formes elles-mêmes. Ces analogies se poursuivent, avec une évidence non moins grande, à travers la succession des époques. En Grèce, où le génie politique prit une si grande et si rapide extension, la sculpture ayant parcouru, presque dès l'origine, deux phases successives, celle des dieux et celle des athlètes, la peinture fut aussi, de bonne heure, religieuse et historique; Polygnote représentait, dans le temple de Thésée, les com-

bats mythologiques des amazones; au Pœcile, les grands événements de la guerre médique.

L'archéologie est sans doute une science précieuse, lorsqu'on y apporte, soit la clarté et la précision de l'esprit français, soit l'originalité et la vaste érudition des Allemands; mais il faut bien reconnaître qu'elle a aussi ses défauts. Elle habitue à ne voir les œuvres de l'art qu'à travers des textes morts, à dédaigner les enseignements qui résultent de l'observation impartiale de ces œuvres, de la méditation des principes de l'art lui-même. Dans la célèbre discussion qui s'est élevée récemment au sein de l'Institut de France, au sujet de la peinture murale des Grecs, de quoi a-t-il été question? d'un grand nombre de passages, curieux assurément, débattus avec une facilité et une sagacité rares, assemblés par un travail plein de courage et d'intelligence, et prêtant ces lueurs douteuses dont l'esprit sait tirer sans doute une lumière vive; mais pourquoi, traitant de la peinture, dédaigner de parler de la peinture elle-même? A Dieu ne plaise que, sans aucun titre, j'ose prendre part à ce savant débat! mais de ce que tout le monde sait au sujet de la peinture des Grecs, il me semble que le simple bon sens pourrait tirer des indications décisives. Cherchez à vous figurer ce qu'étaient même les tableaux les plus parfaits de la Grèce? Que nous disent tous les auteurs? Qu'est-ce que vos yeux ont

vu sur les vases, dans les fragments antiques qui ornent les musées de l'Italie? Jusqu'aux approches de l'époque d'Alexandre, la peinture n'employa, indépendamment du noir et du blanc, que quatre couleurs fondamentales, le rouge, le jaune, le vert et le bleu; comme ce sont les mêmes couleurs que j'ai remarquées en Allemagne dans toutes les verrières byzantines, antérieures au XIIIe siècle, je pense qu'elles continuèrent à composer la palette des peintres ordinaires. Les couleurs furent aussi fort long-temps appliquées par tons entiers, sans tous ces jeux de l'ombre et de la lumière qui ont fait la gloire de la peinture italienne; il n'est question du clair-obscur que dans les livres de l'époque d'Auguste, et seulement en des termes si brefs et d'une manière si passagère qu'on ne peut croire que cette découverte, long-temps attribuée aux modernes, ait eu une grande importance chez les anciens. D'ailleurs, dans la peinture antique, point ou peu de perspective; les objets étaient représentés en général, sur une ligne unique, comme des apparitions se déroulant selon la fantaisie du regard. A la Lesché de Delphes et au Pœcile d'Athènes, Polygnote avait peint ses sujets sur plusieurs lignes superposées; mais dans chacune de ces lignes, il avait retracé des moments différents de la même action, selon le style légendaire du Moyen-Age. D'ailleurs les Grecs dessinaient des groupes rares,

peu de personnages réunis, comme ils mettaient peu de figures dans leurs frontons; enfin, au lieu de cultiver l'art de faire tourner les corps et de leur donner la saillie de la nature, ils s'appliquaient plus volontiers à en définir les profils, et à produire par l'habile intersection des lignes, et par les rapports des angles, ces accords vifs et mystérieux qu'on demande aujourd'hui à la musique des couleurs. Faut-il en dire davantage pour prouver que les Grecs comprenaient la peinture comme une sorte de bas-relief, et qu'ils y pratiquaient, non seulement par la combinaison des lignes, mais encore par la disposition des couleurs, un système de méplats, qui est la condition indispensable et l'indice évident de la peinture monumentale. Gardons nous bien surtout de dire que ce système doit être imputé à l'ignorance des Grecs; non, par les grands dieux de l'Olympe, c'est à leur goût qu'il en faut faire hommage! Dans l'époque extrême, au sublime et naïf artifice de la peinture primitive, on substitua aussi l'imitation de la nature, tous les raffinements et toute la science qui accompagnent cette méthode; mais alors les gens élevés par leurs sentiments au-dessus du vulgaire déplorèrent ces changements, qui ôtaient à l'art non seulement sa majesté, mais son caractère même; ce sont de semblables regrets qu'il faut voir dans les plaintes, si souvent mal interprétées, qu'inspirèrent

à Pline et à Vitruve toutes les fantasmagories de la terre, de la mer et du ciel qu'on peignait, de leur temps, sur les murailles.

Voilà deux grands faits acquis à la science moderne. D'un côté, par l'inspection même des tableaux que la Grèce nous a transmis, on peut juger facilement que, dans ce pays, la peinture avait long-temps été inséparable de l'architecture, et qu'elle avait jusqu'à la fin conservé la marque de cette union à laquelle elle devait son grand caractère. D'un autre côté, les monuments de l'Égypte nous montrent que c'est par la sculpture, et en elle, qu'a dû s'opérer primitivement cette alliance des deux arts qui cherchent aujourd'hui à se rejoindre, et qui dans ce rapprochement seul peuvent retrouver toute leur vérité et toute leur puissance. Mais qui tirera les conséquences de ces observations importantes? L'érudition, surchargée de ses trésors pesants, s'avance avec lenteur vers les résultats; pourquoi ne rechercherait-elle pas la compagnie de la spéculation, qui avec ses ailes plus hardies et plus aventurées sans doute, peut atteindre le but plus complétement et plus vite!

L'histoire de la peinture monumentale est à proprement parler l'histoire de la peinture elle-même. En effet, dès que la peinture commence à se séparer entièrement de l'architecture, elle tend rapidement à déchoir de la perfection; elle a un autre échec à

redouter : non contente de s'affranchir, et de vouloir imiter des objets naturels sur des surfaces mobiles, il lui arrive, au dernier terme, de vouloir appliquer aux monuments eux-mêmes, qui sont des produits directs de l'intelligence humaine, un ordre de décoration qui, étant entièrement emprunté à la nature, vient déranger, par un luxe importun, l'harmonie des lignes absolues réalisées extérieurement par la puissance de l'esprit. Cette perturbation est le signal de la décadence.

Indépendamment de toute notion historique, on peut déterminer, en principe, le caractère essentiel de la peinture monumentale par les relations qu'elle doit observer avec l'architecture. D'abord il est évident que celle-ci, consistant tout entière dans le jeu des pleins et des vides, dans leurs proportions, dans leurs contours, ne saurait admettre qu'on y change rien sous le prétexte d'y ajouter des ornements. L'architecte calcule l'effet d'une paroi plane, sombre, ferme, destinée à faire valoir les jours que les fenêtres jettent dans les régions élevées du temple ; si le peintre imite, sur cette paroi, des portiques lumineux, des paysages qui s'enfuient vers des horizons reculés, il trouble toute l'harmonie de l'édifice. Par l'usage le plus modéré de la perspective, la peinture aujourd'hui renverse les murs qu'elle devrait se borner à couvrir. Que sera-ce si elle prodigue tous les artifices d'op-

tique dont l'application des mathématiques l'a enrichie? il n'y aura plus un monument qui puisse se tenir debout sur ses pieds; les constructions les plus solides vont être de toutes parts disloquées, étendues, raccourcies, fendues, altérées dans leur principe, dans leur aspect, dans tous leurs détails. On a long-temps admiré la fameuse chambre du palais du Té à Mantoue, dans laquelle Jules Romain a peint, avec tous les accidents que comportent d'aussi grandes scènes, la révolte et la punition des Géants. Tant de membres et de rocs entassés au milieu des campagnes sans bornes, n'ont servi qu'à vous empêcher de goûter dans cette chambre les plaisirs que donne l'architecture, sans même vous offrir en échange ceux qui sont propres à la peinture.

On a donc pu soutenir avec raison que les Grecs, qui avaient un sentiment si élevé, si exquis de l'architecture, ne tracèrent pendant long-temps leurs figures monumentales que sur des fonds teints d'une couleur uniforme. M. Letronne a même conjecturé qu'ils les peignirent souvent sur des fonds d'or. Ainsi les Byzantins, qui ont toujours employé ce dernier procédé, le tenaient, selon toute apparence, de leurs ancêtres. Ce n'est donc pas, comme on le répète tous les jours, le goût d'une fausse richesse qui a poussé ces maîtres de l'art chrétien à couvrir d'un champ d'or les murs sur lesquels ils faisaient

apparaître les grandes figures de la religion ; en composant leurs mosaïques et leurs peintures, ils obéissaient à un sentiment profond et héréditaire de l'art ; ils atteignaient le double but de donner à leurs décorations monumentales toute la magnificence possible, et de laisser cependant à l'architecture sa vérité, sa sincérité, sa légitime suprématie. Quand l'École de Florence et celle de Bruges commencèrent à faire descendre les figures religieuses du ciel d'or des Byzantins, au milieu des aspects changeants de la demeure terrestre, elles cédèrent à une impulsion qui tendait à rendre la peinture monumentale impossible. Plus tard, Michel-Ange comprit tout le danger de cette innovation ; aussi est-ce sur un fond plat, et presque uniformément bleu, qu'il a peint sa grande page du Jugement dernier ?

On a essayé en Allemagne, déjà même en France, de remettre en honneur les fonds d'or de l'art byzantin. Les artistes qui n'oseront point se hasarder jusque là, peuvent encore donner une véritable puissance à la peinture monumentale en lui appliquant avec discernement les procédés du bas-relief sculptural ; renoncer non seulement aux grands effets de la perspective, mais encore à la saillie naturelle des corps représentés sur les premiers plans, est leur premier devoir. Il faut qu'ils apprennent à faire succéder, avec habileté et sans de grands in-

termédiaires, les lointains aux parties antérieures, qu'ils sachent manifester en quelque sorte l'idée toute pure par une composition simple et savante, par des inflexions expressives et pourtant mesurées; qu'ils subordonnent partout les effets de la couleur à ceux du dessin.

La fresque, dont les artistes modernes ont presque toujours fait usage dans la peinture murale, a donné en quelque sorte une nouvelle force à ces maximes fondées sur les grandes pratiques de l'antiquité; comme le ciment frais sur lequel elle s'applique repousse les couleurs qui ne sont pas tirées des terres, et absorbe en grande partie celles qu'on lui confie, elle est bornée à une certaine gamme de tons, dont l'intensité elle-même tend naturellement à décroître. Cette indigence devient entre des mains habiles une source de beautés de l'ordre le plus élevé; c'est elle qui a donné à l'École italienne sa perfection inimitable, en lui apprenant dès le commencement à préférer la langue du dessin à celle du coloris, et à dégager ainsi de plus en plus les formes typiques de leur enveloppe changeante; c'est elle qui fait la force des maîtres de Munich, qui leur permet de déployer toutes les qualités de l'intelligence naturelles aux Allemands, qui les tient, malgré l'entraînement des systèmes, dans les régions idéales, et qui, il faut bien le reconnaître aussi, les a, jusqu'à ce jour, rendus

peut-être trop indifférents au charme des couleurs et au fini de l'exécution. En mêlant la cire aux couleurs, l'encaustique leur donne la durée de la fresque, et l'éclat de la peinture à l'huile dont elle peut manier tous les tons; mais les splendeurs qui lui appartiennent, et qui séduisent les artistes en quête de l'effet, la rendent aussi moins propre aux représentations sévères et religieuses.

Il semble qu'une belle fresque vous initie aux plus augustes secrets du Créateur, et vous reporte à cet instant solennel où les grands types, à peine détachés de son sein, purent être éclairés par les rayons naissants de la première aurore; déjà ils vivaient de l'existence idéale; la lumière qui s'élève lentement des bords du noir chaos, les convie à l'existence réelle; elle baigne leurs membres d'une sorte de fluide doré, incorruptible, aérien, et dans cette aube céleste on croit voir leurs corps prêts à se mouvoir pour la grande journée de la vie terrestre qui va s'ouvrir. Une page peinte à l'encaustique ne saurait rien produire de semblable; par ses brillants reflets, elle peut échauffer les yeux sans ébranler l'âme; elle vous offre la création déjà parée de toutes ses pompes, déjà inondée de soleil, de bruit et d'allégresse, déjà emportée loin de son principe dans les sphères les plus agitées et les plus ardentes; la figure humaine s'anime de toutes les joies de la volupté et de l'orgueil, emprunte aux fleurs, aux

eaux, aux feuillages leurs teintes les plus vives, et, attirée de plus en plus vers la terre, se détourne en souriant des perspectives célestes dont elle ne saurait plus comprendre la profondeur ni la sérénité. Consacrez la fresque aux grands sujets de la religion et de la philosophie; l'encaustique ornera les demeures dans lesquelles l'imagination ou l'histoire seront chargées de conserver d'heureux souvenirs.

Depuis le xvi[e] siècle, c'est surtout aux plafonds qu'on a appliqué la peinture monumentale. Cet usage, que la coupole de Parme a sans doute contribué à répandre, est un signe évident de décadence. Les Grecs n'arrivèrent qu'assez tard à tracer, dans les caissons de leurs charpentes, des figures que leur art, naturellement calme et symbolique, devait parfaitement accommoder aux lieux qu'elles ornaient. Les modernes ont manqué aux règles les plus essentielles, en peignant leurs plafonds de manière à en altérer complétement les formes architecturales. Faire voler le toit en éclats, pour lui substituer je ne sais quel ciel de théâtre, est un des moindres défauts de ce genre. Tout ce qu'il y a de plus heurté dans les gestes humains, de plus factice dans les raccourcis, de plus turbulent dans les mouvements de la nature, est précisément ce qui a été le plus recherché pour couvrir des surfaces qui devraient présenter avant tout l'aspect d'une richesse grave et d'une solidité ornée; mais, non contents

de suspendre ainsi, sur la tête des gens, des bacchanales sans cesse menaçantes, les peintres y ont très souvent entassé des portiques, des dômes, d'immenses étages de colonnes, que le spectateur arrache de leur base et fait crouler dans une ruine perpétuelle, en avançant d'un pas hors du point de vue que l'artiste a choisi arbitrairement. Tel est l'abus détestable qu'en termes techniques on appelle l'art merveilleux de plafonner. Tout-à-fait impropre à la décoration des couvertures planes, où il a été si monstrueusement prodigué durant le dernier siècle, il faut croire qu'il en a été à jamais banni par l'exemple qu'ont donné Raphaël Mengs à la Villa Albani, M. Ingres au Louvre. Dans la peinture des coupoles, la méthode ordinaire des Byzantins, qui consistait à s'élever jusqu'au point central de la voûte par une suite de cercles appliqués les uns sur les autres, paraîtra toujours la plus sévère et la plus capable de faire mesurer à l'œil l'élégante courbure des dômes; cependant, comme ces couronnements hardis donnés aux édifices de la chrétienté doivent une grande partie de leur effet intérieur à l'espèce d'ouverture qu'ils offrent vers le ciel en brisant tout-à-coup la ligne générale de la construction, ils pourraient admettre plus facilement un genre d'ornement qui aurait pour but d'agrandir encore la percée pratiquée par l'architecture, et d'y multiplier les magnificences

sans lesquelles les époques extrêmes ne sauraient plus comprendre, ni la vie, ni l'art, son fidèle reflet.

En poussant encore plus avant l'étude des rapports de la peinture monumentale avec l'architecture, on peut arriver à saisir la cause la plus positive et la plus apparente des révolutions de l'art. Il ne suffit pas, en effet, que la peinture respecte le plan du monument qu'elle est chargée de décorer; il faut nécessairement qu'elle en épouse le goût, et qu'elle en reproduise le caractère. Le principe d'architecture propre à chaque grande race d'hommes, subit des modifications générales qui sont la manifestation spontanée des phases principales de la civilisation; chacune de ces transformations architecturales s'étend de proche en proche sur tous les autres arts pressés en ordre autour de leur berceau commun, et qui réagissent naturellement les uns sur les autres, comme les ondes concentriques d'un fluide mis en mouvement.

Chez les Grecs, les ordres ne furent pas des mesures inventées à plaisir par les architectes pour récréer les yeux du peuple le plus élégant de la terre; expressions variées d'époques successives, résultats d'éléments hétérogènes, ils furent comme les tons principaux de cette musique des Grecs, qui contenait à la fois tout le secret de leur histoire, toute la théorie de leurs arts, qui embrassait ensemble tout le développement des Hellènes dans

le temps et dans l'espace. Symbole du principe historique des Doriens, du principe mâle de la force, l'ordre dorique avait pour indicateur la colonne dont l'élévation répétait de quatre à cinq fois le diamètre; l'ordre ionien, où l'Asie et la grâce féminine avaient marqué leur empreinte, se modelait au contraire sur une colonne dont la proportion moyenne était de neuf diamètres. L'ordre corinthien, composé à l'époque dernière, pour unir dans une magnificence suprême la force de la première époque à l'élégance de la seconde, variait, suivant le goût d'un siècle capricieux, depuis les proportions les plus robustes jusqu'aux plus élégantes, fidèle seulement à la richesse qui était le but commun des mille désirs d'une race entraînée vers la décadence. Alors même qu'on ne trouverait point dans les auteurs la preuve irrécusable que les peintres grecs connaissaient deux styles différents, l'helladique et l'asiatique, auquel le sicyonien s'ajouta ensuite, comme l'ordre corinthien s'était ajouté aux ordres dorique et ionique, qui oserait croire que le caractère imprimé à l'architecture par ces ordres divers ne s'étendait point sur les peintures destinées à couvrir les murailles des édifices? Qui penserait que dans un temple dorien dont toutes les proportions étaient énergiques et courtes, on a pu peindre des figures sveltes et déliées, ou que, dans un tombeau ionien, aux co-

lonnes dégagées et gracieuses, on a pu tracer des peintures sombres et pesantes?

Quoique l'architecture des peuples chrétiens se soit, jusqu'à la Renaissance, affranchie de la règle des ordres; quoique, pour cette raison, on lui ait reproché de manquer de rhythme et de se placer par conséquent en dehors des conditions de l'art véritable, cependant il est facile d'apercevoir, pour peu qu'on veuille aller au fond des choses, qu'elle a parcouru des époques qui correspondent régulièrement aux trois ordres ou aux trois époques fondamentales de l'art grec. Je vous l'ai déjà fait pressentir, les pleins cintres que l'architecture romaine légua au christianisme primitif de l'Orient et de l'Occident, et qui, aux deux extrémités du monde connu des anciens, commencèrent par reposer sur ces piliers vigoureux et trapus dont les cryptes sont encore pleines, marquent pour les modernes une époque analogue à celle qui reçut chez les Hellènes le nom des Doriens. Les formes rondes et énergiques qui prédominent dans cette architecture des basiliques, reparaissent naturellement dans les peintures dont les Byzantins l'ont ornée. Au bout de plusieurs siècles, la majesté grossière et formidable de cet art primitif fit place à un élan plein de mélancolie et de grâce, qui, comme l'ordre ionique chez les Grecs, doubla le rapport de la hauteur au diamètre, et devint le symbole des aspirations

mystiques de la religion, et de ses plus touchantes espérances. Si cette évolution ne fut pas plus signalée que la première par le dégagement d'un ordre régulateur, elle jouit d'un privilége inconnu aux anciens qui développèrent toujours la même ligne horizontale à travers leurs trois époques et leurs trois ordres; elle enfanta une ligne entièrement différente de la ligne précédente; au plein cintre elle fit succéder l'ogive qui devint le signe et l'indicateur de tout un système nouveau de formes et de proportions. Ce renouvellement de la ligne architecturale entraîna et régla celui des lignes de la statuaire et de la peinture, qui s'allongèrent aussi et tendirent vers le ciel comme par l'effet d'un amoureux désir. La Renaissance enfin ouvrit la carrière aux prodigalités corinthiennes de la magnificence moderne, soit que dans le Nord, encore exempt des imitations de l'antiquité, elle ait semé, sur la robe des cathédrales gothiques, les fleurs, les broderies, les caprices les plus recherchés d'une imagination brillante, soit que, vers le Midi, elle ait choisi, dans le bagage des lignes et des ordres de la Grèce, ce qu'il y avait de plus pompeux, de plus varié, de plus mêlé, pour exprimer l'enthousiasme qu'elle éprouvait à sentir couler, dans les sources opulentes de sa propre vie, le fleuve, tout chargé d'or, de la civilisation antique. Si les autres arts et la peinture, qui m'occupe spé-

cialement, se sont hâtés à cette époque d'imiter le mouvement, la liberté, la richesse de l'architecture, c'est ce que tout le monde sait, et qu'il serait superflu de démontrer ici.

Lorsque les Grecs perdirent le sens des origines, et la notion de leur propre histoire, ils expliquèrent par des idées abstraites, et rapportèrent à des manières simultanément différentes de sentir, les trois ordres qui avaient successivement mené en cadence les chœurs de leurs muses, et le cortége de leurs arts. Les interprétations que Denys d'Halicarnasse en donna alors (1), celles que Vitruve essayait dans la langue latine, quoique ne présentant plus qu'un sens détourné et restreint, ne doivent pas être dédaignées. Sans doute, il peut paraître singulier, au premier abord, de voir l'architecte d'Auguste chercher dans je ne sais quelle antithèse du principe mâle et du principe féminin la raison de ces ordres grecs, dérivés de la rivalité historique des Doriens et des Ioniens; les esprits pénétrés de la grandeur de cette lutte des races helléniques, au milieu de laquelle la liberté politique et la philosophie ont fait leur apparition sur la scène du monde, s'étonneront aussi, je pense, de trouver des évènements si importants remplacés dans les ouvrages d'un déclamateur de l'Asie-Mi-

(1) Voyez l'art. *Style* de *l'Encyclopédie nouvelle*.

neure, par la division des trois genres du sublime, du fleuri et du tempéré, qui ont, depuis lors, rempli toutes les rhétoriques. Mais la réflexion fait bientôt voir que tout ce qu'on peut reprocher à ces écrivains, c'est de n'avoir pas poussé assez loin l'audace de leurs explications; ils usaient en effet d'un des droits les plus précieux de la raison humaine en élevant à la hauteur d'une doctrine morale, les principes purement historiques qui vivaient désarmés et confondus, sous leurs yeux, dans l'immortel héritage de la civilisation grecque. C'est le privilége des grandes vérités de l'histoire, de correspondre à des vérités de l'ordre métaphysique. Sans se rendre un compte précis de ces merveilleuses concordances, Winckelmam en a tiré des conséquences que la méditation et l'observation doivent étendre encore. Mais je m'arrête ici sur le seuil de la théorie.

Comme la peinture monumentale a, de tout temps, donné le ton à la peinture des tableaux, après l'avoir reçu elle-même de l'architecture, il suffira, dans ces études toutes positives, d'avoir marqué les grandes transformations qui s'accomplissent, par son intermédiaire, dans le domaine de l'art. Pour ce qui concerne spécialement les travaux de l'école de Munich, je suis maintenant en mesure non seulement d'en indiquer le caractère général, mais encore d'en faire comprendre les diversités

fondamentales. Si vous vous souvenez que le roi de Bavière a orné sa capitale de constructions qui résument toute l'histoire de l'art, vous pourrez, dès à présent, conclure que les peintures appliquées sur les murs de chacun de ces monuments doivent nécessairement rappeler l'époque dont l'édifice est lui-même imité. Effectivement, les divisions que je vous ai signalées parmi les architectes de Munich vont vous apparaître de nouveau parmi les peintres de la même ville. Je vous ai successivement montré les imitations de la basilique latine, de la basilique grecque, du Moyen-Age italien, du Moyen-Age allemand, de la Renaissance; je peux maintenant réduire tous ces modèles aux trois éléments suivants, l'architecture ronde, l'architecture longue, l'architecture opulente et rhythmée; je peux même éclaircir encore ces termes, en montrant qu'ils correspondent aux trois époques Dorienne, Ionienne, Corinthienne, ou aux trois principes abstraits du sublime, de la grâce, du beau. Vous allez retrouver ces trois principes, ces trois époques, ces trois caractères, dans les œuvres des maîtres de ce que je crois avoir le droit d'appeler les écoles de peinture de Munich

XXIII

M. Pierre de Cornélius.

Dans les œuvres de son génie complexe, M. Pierre de Cornélius porte les marques éclatantes de la première et de la dernière époque de l'art ; de la première, il a gardé la force, la majesté sauvage, l'audace nue ; aux extrêmes représentants de la dernière, il a emprunté leur mouvement, leur dessin tourmenté, leur coloris ambitieux. Il a com-

biné les éléments négligés par M. Owerbeck, qui, comme je vous l'ai montré, s'est tout entier réfugié dans la seconde époque. Incapable de goûter les douceurs intermédiaires de la grâce, sa nature fougueuse a marié la rudesse du commencement au luxe de la fin; dans cette union, les exagérations de la décadence ont trop souvent corrompu l'énergie des temps primitifs.

Né à Dusseldorf en 1783, M. Cornélius fut placé par son père, inspecteur de la galerie de cette ville, à l'école de Langer, où il fit peu de progrès. Il montrait même si peu de dispositions pour le dessin, que ses maîtres désespérèrent de sa vocation, et que lui-même entreprit, à ce qu'on m'a dit, de s'ouvrir d'autres ressources par des travaux moins délicats que ceux du crayon. La nécessité de vivre lui ayant fait solliciter le soin de décorer de grisailles l'église byzantine de la petite ville de Neuss, il voulut s'en acquitter avec la conscience germanique; et, à cette occasion, son génie aussi s'éveillant sans doute, il se mit à étudier Raphaël et les Carraches dans les gravures des Hollandais. Ces modèles, les formes si originales et si puissantes qu'il trouvait dans l'architecture de sa cathédrale, purent opérer dans son esprit, à cet instant même, la première fusion des deux éléments qu'il développa ensuite. Dès lors, en effet, il témoigna une grande passion pour l'antique; et cependant bientôt

après, en 1810, il commença ses dessins d'après le Faust de Gœthe; il les acheva à Francfort en 1811, l'année même où il se rendit à Rome. Dans ces dessins, modelés sur la manière énergique et triste d'Albrecht Duerer, son talent se montra pour la première fois avec éclat et avec une unité qui n'a peut-être pas reparu dans ses ouvrages subséquents. Quelle influence l'Italie eut sur lui, vous le savez déjà en partie. Si l'imitation d'Albrecht Duerer conduisait à l'admiration des Byzantins, elle pouvait aussi mener à celle de Michel-Ange. D'une imagination, naturellement portée aux effets vigoureux, M. Cornélius se plut dans les aspects les plus sombres et les plus terribles du christianisme, tandis que M. Owerbeck en préférait, au contraire, les douceurs et les rêveries. Trompé par ce penchant, il en suivit aveuglément toutes les conséquences; de ces formidables fantômes que les Byzantins avaient peints au fond de leurs apsides, il passa, en traversant rapidement les mélancolies du Campo-Santo de Pise, jusqu'aux lugubres pompes de la chapelle Sixtine; de là aux catastrophes, que Jules Romain peignit au milieu des voluptueuses décorations du palais des Gonzague, la pente est nécessaire et irrésistible. Dans les fresques qu'il a exécutées à Rome et à Munich, M. Cornélius a écrit lui même, d'une manière claire, l'itinéraire de son esprit à travers les différentes époques

de l'art, que tous ces modèles représentent. De tableau à l'huile, il n'en a peint qu'un seul, figurant, dans des proportions réduites, une *Déposition*, dont il a fait hommage à M. Thorwaldsen.

Les études de l'académie de Dusseldorf étaient, comme vous pensez, peu propres à mettre M. Cornélius en garde contre l'âpreté et la violence des exemples qu'il avait choisis; son goût n'était point assez épuré pour corriger leurs incorrections et leurs excès; son intelligence même, qui lui a trop fait dédaigner la partie technique de l'art, conspirait encore en faveur de leurs défauts. En général, les maîtres de Munich peignent peu par eux-mêmes; mais M. Cornélius peint moins encore que les autres. Mettant rarement la main à l'œuvre, il n'a pas ces inspirations que donne la pratique. Bien souvent, ce qui n'était peut-être que très expressif dans son dessin, est devenu grimaçant et grotesque dans ses peintures. Quant à sa couleur, elle suit des fluctuations plus singulières encore; connaissant peu son pinceau qu'il ne manie pas souvent, s'il veut donner lui-même à ses élèves le ton des fresques dont il leur abandonne l'exécution, il les obligera à se modeler tantôt sur la crudité de Jules Romain, tantôt sur les ombres noires de Caravage, tantôt sur la pâleur du Guide à son déclin. N'ayant pas de couleur qui lui soit propre, il n'est ni constant, ni heureux

dans les emprunts qu'il en fait; et malheureusement ce n'est pas le seul point de vue sous lequel on peut dire que rien ne ressemble moins à Cornélius que Cornélius lui-même. Aussi les Allemands, tout en lui rendant une haute et pleine justice, ont de la peine à comprendre que nous n'ayons appris chez nous à prononcer que ce seul nom. Ils sont habitués à regarder M. Cornélius comme un homme dont les idées sont poétiques, dont les inventions étonnent, dont les compositions sont grandement ordonnées; mais ils pensent que pour mériter une suprématie absolue et définitive, il faudrait qu'il sût exécuter comme il sait penser, et qu'il fût aussi habile qu'il est ambitieux.

Si M. Cornélius n'est pas un grand peintre, c'est au moins un grand penseur; il pense fortement, et d'une façon qui est toute nationale. Il emprunte ses formes, sa couleur, son dessin à l'Italie; mais pour ce qui est du fond de son inspiration, il relève du génie de l'Allemagne. Adopté par la Bavière, il n'a point songé à flatter les passions religieuses ou les systèmes politiques de ce pays. Catholique par sa naissance, il n'eut pas besoin, lorsqu'il arriva à Rome, de passer, comme les artistes protestants dont il partageait la retraite, par les ferveurs toujours un peu aveugles d'une conversion, pour comprendre la beauté et l'esprit de l'ancien art chrétien; tout en admi-

rant les œuvres de la foi primitive, il demeura maître de lui, et, comme les meilleurs esprits de la France, en combinant les forces si souvent contraires de l'éducation et de la réflexion, il parvint à donner à ses compositions le cachet d'une philosophie profonde et pourtant libre. Par ce point, il m'a semblé se séparer de l'école de M. Owerbeck plus violemment encore, que par le caractère michelangesque de son dessin. Il m'est apparu, au milieu des idées ultramontaines de la cour de Bavière, comme une noble protestation de l'esprit germanique qui, tout en subissant le patronage de l'art italien, s'est réservé pour toute la partie intellectuelle une indépendance absolue, et un droit illimité d'examen; vous jugerez si j'ai tort de rendre hommage à son audace.

Dès 1820, le roi de Bavière l'avait chargé de peindre trois salles de la Glyptothèque qui sont jetées, au fond de l'édifice, comme un temps d'arrêt, entre les sculptures de la Grèce et celles de Rome, que les ailes renferment; de ces trois salles, les deux extrêmes permettaient seules de grands développements; celle du milieu n'était à proprement parler qu'un passage étroit, destiné dans l'économie du monument à correspondre avec la porte, et à déterminer avec elle l'axe de la construction. Telle était la donnée matérielle; ajoutez, comme accessoire, toutes ces sta-

tues antiques qui peuplent les salles voisines, celles de la Grèce à droite, plus spécialement consacrées à la mythologie, celles de Rome à gauche, représentant au contraire beaucoup plus les grandeurs de l'histoire humaine que les puissances du ciel. Vous pourrez comprendre, d'après la manière dont M. Cornélius s'est emparé de ces faits, quel ton élevé il porte dans toutes ses compositions.

Avec ces trois salles il a composé le poëme complet de l'antiquité; dans la première, il a peint les dieux; dans la dernière, les héros; dans l'intermédiaire, Prométhée, ce divin fabricateur de l'homme, formant, pour ainsi dire, la transition entre le ciel et la terre. Du reste, pour imprimer une unité satisfaisante à ces trois parties d'un même ensemble, il en a choisi tous les sujets dans le monde grec : dans la première salle, il a peint la mythologie grecque; dans la seconde, la genèse grecque; dans la troisième, l'épopée grecque. Un artiste ordinaire se fût borné là, croyant avoir donné une assez grande idée de son imagination; mais M. Cornélius ne s'est pas contenté d'établir ces liens superficiels entre les trois parties de sa composition; il a profondément creusé chacune d'elles, et il y a laissé la trace d'une philosophie pleine de hardiesse.

Quel est le caractère le plus général et le plus sérieux de tous les mouvements de l'esprit humain

depuis trois siècles? C'est l'insurrection de la terre contre le ciel; l'humanité tout entière, renouvelant la révolte des géants, a assiégé le dieu du passé sur son trône, et a voulu s'y asseoir à sa place. Il s'est trouvé un philosophe qui a songé à faire la théorie de cette guerre de titans; ce hardi penseur, vous le connaissez, c'est Fichthe. Contemporain de la révolution française, il en fut l'expression la plus haute; tout concourut, en Allemagne, pour démentir son œuvre et pour faire oublier son nom. Cependant son idée lui a survécu, et, malgré les efforts tentés récemment pour reconstruire le ciel sur la tête de l'homme, elle est encore, à notre insu, au fond de toutes nos pensées; elle reparaît chaque jour sous les formes de l'art romantique; c'est à elle qu'il faut rapporter les peintures de la Glyptothèque.

Le plafond de la salle des dieux est divisé en quatre compartiments; chacun d'eux en plusieurs zones. Sur les quatre zones supérieures qui forment le centre du plafond, M. Cornélius a représenté l'Amour présidant aux quatre éléments; c'est ainsi qu'il a traduit l'ancienne pensée des Grecs qui attribuaient à l'amour l'organisation du chaos; mais, agrandissant l'idée païenne, il a personnifié dans l'Amour le génie humain, de façon à faire naître de celui-ci le monde et les dieux eux-mêmes. Fichthe ne quitta-t-il pas un jour ses élèves en leur disant :

Dans la prochaine leçon nous créerons Dieu? — Dans le plafond de M. Cornélius on croit entendre l'écho de cette parole.

Les figures qui décorent les divers compartiments, sont toutes des symboles cosmogoniques; leurs correspondances sont curieusement établies. Dans le compartiment qui est placé vis-à-vis de la fenêtre, on voit d'abord l'Amour sur un dauphin, qui désigne le principe de l'eau. Une saison correspond à cet élément, c'est le Printemps; une heure du jour, c'est l'Aurore. L'histoire de l'Aurore y est composée d'une manière charmante; d'un côté on la voit qui se lève, précédée de l'étoile matinale et laissant son époux Tithon et son fils Memnon encore endormis; de l'autre côté, elle est à genoux et demande à Jupiter l'immortalité de son amant. Ces deux morceaux, le dernier surtout, sont d'une beauté d'expression que leur couleur violacée n'empêche point de sentir.

Dans le compartiment qui est à droite de celui-là, l'Amour est peint assis sur l'aigle olympien qui tient la foudre dans ses serres; par cet emblème, M. Cornélius a trouvé moyen de faire planer le génie humain au-dessus de Jupiter lui-même, et de représenter tout ensemble l'Amour comme principe du feu. C'est la plus ardente saison, et la plus ardente heure du jour qui correspondent à ce symbole. Apollon conduit le char du Soleil et préside

à l'Été; à droite et à gauche sont retracées les principales métamorphoses qui lui sont attribuées, et qui ont doté la nature de ses plus belles fleurs.

La division qui est au-dessus de la fenêtre nous offre l'Amour avec le paon, qui est le signe de l'air; c'est l'Automne et le Soir qui forment les accompagnements de ce principe. Le Soir est représenté par Diane dont le char, traîné par deux chevreuils, roule parmi des groupes d'amants. Ce morceau est d'une rare élégance; peint, à ce qu'on m'a dit, par M. Cornélius lui-même, il nous montre ce maître s'approchant d'une sorte de grâce, qui a bien quelques uns des charmes de la vierge, mais qui laisse pourtant percer déjà la sévérité contenue de la matrone. A gauche, Diane récompense Endymion; à droite, elle se venge d'Actéon.

Sur le quatrième compartiment, l'Amour, jouant avec Cerbère, indique la création de la Terre. L'Hiver et la Nuit forment son cortége. La Nuit tient dans ses bras le Sommeil et la Mort; elle est traînée par des hiboux et par les Heures nocturnes. Elle est flanquée des divinités souterraines qui président au destin des hommes, et de celles qui leur font sentir les influences occultes. Toutes ces petites figures du plafond contrastent singulièrement par leurs dimensions, par leur air, par l'école à laquelle elles appartiennent, avec les grandes images qui couvrent les murailles. Elles vous rappelleraient les

peintures dont le Primatice a orné les plafonds du palais de Mantoue.

Les compositions qui décorent les arcs des murs sont beaucoup plus importantes; elles montrent mieux le caractère du peintre, la force de sa pensée; les défauts de son exécution. Elles ne sont qu'au nombre de trois, le quatrième arc étant occupé par la fenêtre; du reste, elles correspondent avec les compartiments du plafond, qui viennent aboutir sur leur tête. Au-dessous de la Terre et de la Nuit se trouve l'empire de Pluton; au-dessous de l'Eau et de l'Aurore, celui de Neptune; au-dessous du Feu et du Soleil, celui de Jupiter : c'est l'image de la trinité païenne. Mais voici où l'idée philosophique de l'artiste reparaît avec éclat; ce n'est pas Pluton, ce n'est pas Neptune, ce n'est pas Jupiter, qui forment le centre de ces trois grandes compositions; ce n'est pas aux dieux, c'est à l'homme lui-même qu'appartiennent le trône du ciel, celui des mers et celui des enfers. Orphée triomphant de l'Érèbe, le chantre Arion enchantant les Néréides, Hercule conquérant la divinité pour la race humaine, et entrant dans l'Olympe avec l'appareil d'un vainqueur, telles sont les trois scènes par lesquelles M. Cornélius a représenté la toute-puissance de l'humanité en face de l'orgueil humilié des dieux. Ces trois compositions mythologiques, qui sont le complément des compo-

sitions cosmogoniques du plafond, veulent être examinées en détail.

C'est à droite de la fenêtre qu'est représenté le règne tranquille de Pluton. Une langueur inexprimable plane sur cette page; on y sent à la fois le poids de la Terre, qui pèse sur le Styx, et le charme de la lyre d'Orphée, qui ôte aux puissances souterraines le peu d'énergie que la mort leur a laissée. Au centre, Pluton et Proserpine, placés sur leur siége, écoutent le poëte qui sait les fléchir; à leur gauche, les vieux juges des enfers, qui allaient interroger les passagers amenés par Caron, sentent la parole expirer sur leur bouche, et leur sévère loi suspendre ses rigueurs; il ne reste plus sur leurs majestueuses figures que la paix de l'éternelle justice. De l'autre côté du trône, tous les suppliciés des enfers sont un instant soulagés par la musique du poëte; Sisyphe oublie son rocher, les Euménides s'endorment, l'infatigable bras des Danaïdes s'attarde et demeure suspendu. Il y a dans cette fresque de remarquables incorrections de dessin, notamment dans la main de l'une des Danaïdes dont l'attache est tout-à-fait supprimée; mais l'effet total est saisissant; les têtes ont un caractère fier et sévère que nous n'avons pas l'habitude de rencontrer dans les tableaux de nos peintres. La couleur est pâle et incertaine, comme si plusieurs mains y avaient touché; mais la distribution de la lumière

est habile. Le trône est enveloppé d'ombre, pour mieux représenter la puissance de la mort; à droite et à gauche on sent la différence du jour, selon qu'il vient des Champs Élyséens ou des abîmes ardents du Tartare.

Dans la seconde composition, je n'aurai guère à faire remarquer que le mouvement des Nymphes qui sortent de l'eau pour offrir au chantre Arion les perles et les coraux qu'on trouve dans leurs humides demeures. M. Cornélius a rendu avec beaucoup de bonheur ces filles aux yeux *glauques* dont parlent Hésiode et Homère; il est vrai que, pour en faire un portrait fidèle, il n'avait qu'à copier les femmes allemandes. Il a donné à l'une d'elles un air de ressemblance avec cette *Europe enlevée*, si originalement peinte par Albrecht Duerer. Toute cette scène est fort animée; mais le mouvement en est peut-être moins joyeux que grotesque.

Dans le troisième arc, l'Olympe fête la réception d'Hercule; la correspondance de cette composition avec celle des enfers est frappante. De chaque côté du trône de Jupiter et de Junon, les olympiens sont aussi divisés en deux groupes; et, comme aux enfers, nous avons vu les champs fortunés d'une part et le lieu des supplices de l'autre, de même ici nous trouverons les dieux matérialistes séparés de ceux qui désignent des tendances plus élevées. A droite sont Vulcain, Mars, Vénus,

Cérès, Mercure, Bacchus, les satyres et Silène ivre; Pan et les Muses forment en quelque sorte une transition pour passer à Minerve, à Diane, à Neptune, à Apollon, qui représentent à gauche le spiritualisme de l'Olympe. Hébé verse le nectar, non pas à Jupiter, mais à Hercule. Il y a plus de froideur que de véritable noblesse dans cette page; la couleur en est excessivement monotone; et, à part la distinction générale des deux fractions de l'Olympe que j'ai signalée, et qui est bien comprise, les caractères particuliers ne m'ont semblé que faiblement rendus.

La petite avant-salle, qui sépare la salle des dieux de celle des héros, ne porte que trois petites peintures de médiocre dimension. Toutes les trois sont dessinées par M. Cornélius; la première seulement a été peinte par lui; la seconde et la dernière, par MM. Schlotthauer et Zimmermann, ceux de ses amis qui l'ont le plus aidé dans ce travail. Elles sont d'ailleurs de si peu d'importance qu'il m'a été impossible d'y découvrir les différences qui distinguent ces trois pinceaux. Je vous ait dit qu'elles représentent l'histoire de Prométhée. Au plafond, le titan pétrit la première forme humaine, à laquelle Minerve donne l'âme; sur les deux murs, d'un côté Pandore venge les dieux en laissant échapper les fléaux de son urne devant le confiant Épiméthée; de l'autre côté, Prométhée est délivré

par Hercule. Vous voyez que la trilogie est complète ; elle a son exposition, sa péripétie et son dénouement. Observez que les dieux y jouent toujours le rôle secondaire.

La même pensée se poursuit dans la salle des héros, qu'on appelle aussi la salle troyenne, parce qu'elle représente les principales actions de la guerre de Troie. Les dieux s'y mêlent aux hommes; mais ils semblent leur céder le pas. Au milieu du plafond on voit l'union de Thétys et de Pélée, qui doit donner le jour à Achille ; les dieux ne sont que les conviés de la noce, et forment comme le cadre du tableau. Autour de ce centre sont quatre petites peintures sur terre verte ; elles représentent les faits qui précédèrent la guerre, le jugement de Pâris, les noces de Ménélas, l'enlèvement d'Hélène, le sacrifice d'Iphigénie. Huit tableaux plus grands, rangés au-dessous de ceux-là dans les courbures de la voûte, sont consacrés aux épisodes dans lesquels figurent les huit héros principaux de l'Iliade.

Les peintures capitales de cette salle, ce sont aussi les trois grandes fresques qui en ornent les murs et qui sont encadrées par les arcs de la voûte. Le mouvement de ces luttes héroïques fait une opposition sensible avec le calme qui règne dans la salle des dieux. On sent bien aussi l'intention de prodiguer une couleur plus vive, plus éclatante et plus énergique ; mais cet effort ne sert guère qu'à

blesser l'œil par une impardonnable crudité de tons. Les stucs et les marbres qui complètent la décoration de cette salle paraissent chauds auprès de cette peinture offensante. Les caractères ne sont pas ménagés avec plus de bonheur; l'action des membres et l'expression des têtes dégénèrent souvent en caricature. Mais ce qui est toujours excessivement remarquable, c'est l'entente du sujet et l'art de la composition.

La première fresque représente la colère d'Achille. La scène est vaste et renferme plusieurs actons simultanées qui, grâce à une distribution habile, ne nuisent pas à l'unité. C'est ainsi qu'Homère, en se donnant pour sujet principal la fureur du fils de Pélée,

Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος,

a réuni autour de ce motif toute l'histoire de l'ère héroïque des Grecs. M. Cornélius a imité Homère autant qu'il l'a pu faire, et ce n'est pas assurément l'intelligence de l'Iliade qui lui a manqué. Au centre de son œuvre il a placé Agamemnon et Ménélas; ces pasteurs des peuples sont sortis de leur tente dont la charpente et le fronton rappellent les lignes fondamentales des constructions postérieures des Grecs. Chrysès, le prêtre d'Apollon, est venu se jeter aux pieds d'Agamemnon pour lui redemander sa fille; et déjà l'on voit qu'obtempérant

à sa demande, le roi des rois a fait monter sur une mule Chryseïs qui s'apprête à partir avec son père. Agamemnon veut se dédommager du sacrifice qu'il fait au prêtre d'Apollon, et ses hérauts enlèvent Briseïs dans la tente d'Achille. Achille, hors de lui, bondit de rage devant le ravisseur, il tire son épée; mais Minerve contient sa colère. Tous ces mouvements, fruits de la passion et de la jeunesse, éclatent à la gauche d'Agamemnon; à sa droite Nestor et les autres chefs montrent leurs têtes vénérables; on lit sur leurs visages la sagesse des conseils qui tempérèrent les emportements du courage et qui assurèrent le succès de l'armée; enfin de ce côté on aperçoit encore dans le lointain, au milieu de la ligne des vaisseaux dont le camp est formé, Chalchas annonçant les motifs de la colère d'Apollon qui venge par la peste l'injure faite à Chrysès son prêtre; on sent ainsi, derrière Agamemnon, la main et la voix des dieux qui entrent en partage de sa puissance.

Cette belle composition dans laquelle j'ai retrouvé avec bonheur tout le premier chant de l'Iliade, fidèlement rendu par un dessin souvent plein d'élévation, a le tort impardonnable d'être peinte d'une couleur qui semble appliquée après coup par une main inhabile à exprimer la pensée de l'inventeur. Il semble voir un pinceau glacé se promener lentement sur les grandes lignes qui lui

ont été tracées, et suppléer au feu et à l'inspiration qui lui manquent, par une pénible recherche de tons vifs, rouges et incohérents. Des défauts analogues déparent la page suivante.

Celle-ci retrace un des plus sanglants épisodes de la guerre de Troie. Patrocle vient d'expirer sous les coups d'Hector; Ménélas et Hermion défendent son corps contre le fils de Priam; les deux Ajax les secourent. Ces héros, confondus avec les Troyens, à l'instant décisif du combat, forment une violente mêlée, dont le dessin exprime assez bien la chaleur et le désordre; on croirait voir certains bas-reliefs antiques dont on aurait exagéré les proportions pour leur donner une tournure plus héroïque. La figure d'Achille est jetée au-dessus de toute la bataille avec une audace infinie; le fils de Pélée est accouru au bruit qui ébranle la terre et le ciel; poussé par Minerve, il effraie les Troyens par ses cris, et debout sur le rempart du camp, il semble, comme le dieu même de la guerre, suspendu sur la tête des combattants. Par malheur, tous ces guerriers luttent dans une ombre noire, dont il est difficile d'excuser la maladresse.

La dernière fresque, qui représente *la Destruction de Troie*, est celle qui me paraît prêter le plus à l'éloge et au blâme tout ensemble. J'ai rarement vu de composition, je ne dirai pas aussi belle, mais aussi puissante. C'est une de ces images qu'on

n'oublie jamais. Figurez-vous, au centre d'un vaste espace, Hécube, assise au milieu de sa famille égorgée et de Troie en cendres; toute la douleur de cette catastrophe se résume dans la tête de la reine, dont le désespoir s'est changé en une stupide démence. Au moment suprême, la mère a rassemblé ses poussins à ses côtés; mais la mort en a fait le compte avant elle. Priam est étendu aux pieds de sa femme; son cadavre forme la base de cette lamentable pyramide, dont Cassandre, échevelée, et prophétisant encore sur les débris de sa famille, détermine la pointe. Par la gauche, débordent les Grecs; Néoptolème, se dressant sur le cadavre de Priam, tient dans sa main le fils d'Hector, Astyanax, qu'il va lancer au-delà des murs; Andromaque, qui devrait mieux défendre son fils, tombe sans connaissance aux pieds de celui d'Achille. Ménélas veut arracher à Hécube sa fille Polixène, qui jette sur lui un regard plein de larmes et de colère. Agamemnon lui-même veut se saisir de Cassandre comme d'une proie que le destin lui livre; mais la prophétesse annonce au vainqueur ses propres désastres sur celui des vaincus. De ce côté, les autres héros grecs tirent au sort le butin qu'ils ont si long-temps attendu; de l'autre côté, Hélène, la cause de tant de ruines, dévore ses remords au pied d'une colonne qui ne la soutiendra pas long-temps; et Énée, qui doit

refaire Ilion sur une autre terre, sauve son père et son fils Ascagne de l'embrasement de Troie, dont les flammes couronnent ce tableau de désolation.

Supposez que cette composition ait été peinte par Tintoret, par Rubens, ou, de nos jours, par M. E. Delacroix, et vous croirez facilement qu'elle a pu leur fournir l'occasion de produire une œuvre admirable. Que le sang coule sur cette page, que la flamme y brille, que les yeux s'y fondent en larmes, que le désespoir s'y exhale en cris sauvages, que tous ces corps frémissent de l'horreur de la mort ou de l'ivresse du carnage! et vous verrez quelque chose qui vous donnera une sensation terrible. Mais ici, tout ce que le peintre sait faire, c'est d'assembler par réflexion des contrastes de ton, que l'inspiration seule pourrait fondre, et dont la science est impuissante à trouver l'harmonie. Savez-vous à qui j'ai pensé en voyant cette peinture froide et étudiée? à Louis David. M. Cornélius, lors même qu'il peint les Grecs, est sans doute un romantique auprès du peintre des Sabines; mais il lui ressemble par cette pénible recherche de la couleur que la nature ne lui a point donnée, et par le manque de vie qui se fait d'autant plus sentir, qu'il tente de plus violents efforts pour la saisir. Le fondateur de l'École bavaroise a, je pense, plus d'imagination que le restaurateur

de l'École française; mais il a moins de goût, moins de finesse, moins de vrai savoir. Dans cette peinture de la *Destruction de Troie*, l'expression dégénère presque toujours en grimace; Néoptolème est d'une taille impossible; son torse, que le peintre a voulu faire colossal et élégant tout ensemble, n'est que ridicule; Priam est d'une incommensurable longueur; sa physionomie est celle d'un fou, et non pas d'un roi. Hécube, qui a des airs lointains de ressemblance avec quelqu'une des sibylles de Michel-Ange, mêle à l'étrange majesté de son modèle un idiotisme vulgaire que l'excès de sa douleur n'excuse pas; Cassandre enfin dont la figure plane admirablement sur toute la page, n'a qu'un mouvement écourté et de peu d'effet. En somme, la pensée et la composition vous ravissent; l'exécution vous blesse ou vous laisse indifférent.

Toutes ces peintures ont un grave défaut; elles tiennent trop peu de compte des limites de la fresque, et tombent dans des exagérations qu'aucune habileté ne rachète. Celles qui couvrent les voûtes sont en général d'une couleur plus sobre et d'un dessin qui sait unir l'élégance à l'énergie; mais les plus grandes, celles qui ornent les surfaces verticales encadrées par les arcs des voûtes, sont déparées par une turbulence de mouvements et par une ambition de coloris contraires aux règles essentielles du genre; la langue des lignes y est, au

mépris de toutes les convenances, sacrifiée à je ne sais quel cliquetis confus des tons les plus prétentieux. Quoique les airs de tête y rappellent encore suffisamment le caractère mâle et rude des Byzantins, cependant l'agitation immodérée de la Renaissance, à laquelle se rattache aussi la pensée de l'édifice, y domine et réduit les souvenirs de l'époque primitive à l'expression la plus exiguë.

C'est en 1825 que M. Cornélius reçut du roi Louis, en face de ces ouvrages, alors inachevés, le titre de directeur de l'Académie de Munich, avec l'ordre du Mérite civil et la noblesse personnelle. Quand il eut achevé sa tâche, il recueillit les applaudissements de l'Allemagne, heureuse de trouver enfin un penseur dans un artiste; puis il fut chargé de peindre à fresque l'église Saint-Louis, dont le roi demandait en même temps le plan à M. Gærtner. Il sentit le besoin de se replonger dans l'étude de l'Italie, et de toucher encore ce sol fécond dans lequel il avait déjà trouvé tant de force. C'est devant les grands modèles dont Rome est pleine, qu'il dessina les cartons de son œuvre nouvelle. Quand il les rapporta à Munich, on lui fit une fête dont la mémoire se perpétuera; on le traita comme un vainqueur, rentrant dans sa patrie chargé de dépouilles opimes. Le roi alla au-devant de son peintre, à la tête de tous les artistes qui se trouvaient dans la capitale et d'une

partie de la population; quand il le rencontra, il le prit dans sa voiture et le combla de caresses au milieu de l'ivresse générale.

Pendant que je vous écris, le temps s'écoule et les artistes travaillent avec ardeur. A l'heure qu'il est, M. Gærtner et M. Cornélius ont presque achevé leur œuvre. L'architecte a fourni au peintre un cadre conforme à son génie; il lui a ménagé des pleins-cintres qui invitent au style austère de la première époque, il lui a préparé de vastes murailles qui se prêtent aux combinaisons les plus puissantes de la composition; bien plus, éclairé par les études qu'il avait faites sur la cathédrale de Bamberg, l'une des plus belles œuvres du Moyen-Age allemand, il a orné lui-même, dans le goût byzantin, les parties purement architecturales de l'église Saint-Louis; il a relevé la nef par un ton gris, sur lequel se détachent, dans les nervures et les courbures des arcs, des ornements continus d'un ton plus ardent; il a peint en bleu et semé d'étoiles, selon l'ancien rite, les voûtes qui ne devaient pas être décorées de sujets; dans les parties réservées au peintre, il a encore accusé par une coloration particulière les saillies de la construction, de telle façon que l'architecture et la peinture fussent partout intimement liées. Cette ordonnance riche et sage fait infiniment d'honneur à l'esprit distingué qui l'a conçue. Comment le peintre en a-t-il profité?

Le plan de la composition de M. Cornélius embrasse trois immenses parois verticales et quatre voûtes. Les trois grands murs sont ceux qui marquent, au fond du chœur et à chaque bout de la croisée; les trois extrémités supérieures de la croix latine. Les quatre voûtes sont celle du chœur, celles des deux bras de la croisée, celle qui est au centre des trois précédentes. Les trois murailles sont consacrées à la mission du Christ, qui a en effet défini la forme de l'église spirituelle. Des quatre voûtes, celles des deux bras de la croisée sont destinées à former le lien des peintures des murailles avec celles de la voûte centrale; celle-ci représente l'empire de l'Esprit-Saint; celle du chœur est réservée à la puissance de Dieu le père. Ainsi ce dogme sublime de la Trinité, qui fait le fondement de toutes les philosophies nouvelles en Allemagne comme en France, est encore sous sa forme mystérieuse et théologique la clef de tout le système de composition de M. Cornélius. Après s'être montré l'élève de Fichthe à la Glyptothèque, le grand artiste, suivant le progrès des temps, a, dans l'église Saint-Louis, commenté Schelling et pressenti Lamennais.

Entrer dans tous les détails d'un plan aussi étendu, ce serait lasser la patience la plus robuste. D'ailleurs oserais-je prononcer un jugement définitif sur une œuvre qui n'est pas encore terminée, et

dont les cartons mêmes sont dispersés dans les mains des élèves? Je ne veux cependant point me soustraire au devoir que je me suis imposé; j'essayerai de décrire les masses, et, autant que possible, d'indiquer l'effet général.

Dans la voûte du chœur, Dieu le père, entouré de tous les Esprits célestes, crée le monde, et le conserve; Michel, le puissant vainqueur du mal, Raphaël, le doux messager de la Grâce divine, sont aux deux côtés de son trône pour marquer les deux effets principaux de sa Providence. Dans ce cortége tout chrétien, Jehovah ressemble trop au Jupiter antique.

La mission du Fils, représentée sur les murs verticaux, se divise en deux parts, la mission divine, la mission humaine. Celle-ci est retracée aux deux extrémités de la croisée, en deux pages capitales. D'un côté, l'Adoration des Mages, qui marque le commencement de la vie du Christ; de l'autre côté, le Crucifiement, qui en est le terme. De ces deux pages, la première est la moins heureuse; quoique les draperies soient larges, et les figures bien ajustées, l'ensemble manque de caractère. On croit apercevoir que M. Cornélius s'est pris de passion pour ces nombreuses *adorations* de la seconde époque, si naïves sans doute et si précieuses à cause de leur familiarité ornée, mais éloignées en tout sens du sentiment grandiose et de la façon

solennelle qu'il est habitué à porter lui-même dans ses compositions. Sous son crayon la bonhomie de ces anciennes images a dégénéré en vulgarité. Les deux figures de l'Ange et de la Vierge, qui représentent ensemble l'Annonciation, et qui, à l'imitation des anciens volets, sont peintes de chaque côté de la scène principale, en dehors de son cadre, offrent un type plus élevé. Le Crucifiement, qui couvre le mur opposé, est un des beaux morceaux que renferme cette église ; le dessin en est mâle, la tournure grande, la façon tout-à-fait belle ; les trois croix se dressent sur le Golgotha avec une sombre énergie, la victime plane sur le monde du haut de son trône douloureux qui touche presque le ciel. Sur les deux panneaux accessoires, d'un côté le Christ sort victorieux du tombeau ; de l'autre, Madeleine cherche en vain le Sauveur dans le jardin désert de Joseph d'Arimathie. Toute cette muraille a été peinte par M. Schlotthauer d'une manière savante, soutenue, large, austère.

Dans les deux petites voûtes des extrémités de la croisée, sont représentés les saints personnages qui ont coopéré directement à la mission du Christ ; du côté du berceau, les quatre évangélistes plus rapprochés de l'origine ; du côté du calvaire, les quatre pères de l'Église qui ont plus tard expliqué l'œuvre de la rédemption. Ces deux pieuses réunions escortent et commencent en quelque sorte l'assemblée

des justes, qui se tient dans la voûte centrale de la croisée, sous la présidence de l'Esprit-Saint, et qui représente le développement historique de la religion. Là, dans les quatre compartiments, tracés par les arêtes de la voûte, figurent du côté de Jéhovah les patriarches et les prophètes; du côté des évangélistes, les apôtres et les martyrs; du côté des pères de l'Église, les docteurs et fondateurs d'ordres; du côté de la nef, ouverte aux fidèles, les rois et les vierges, qui sont comme les élus et les types de la foule des vivants. Je n'ai pas besoin sans doute de vous faire remarquer par quels liens sérieux et solides toutes les parties de cette vaste composition sont rattachées; en partant du chœur, où le Père éternel règne au-dessus du sanctuaire, et en passant par les bras de la croisée, où est exposée l'intervention du Fils, on arrive, par une suite serrée d'articulations essentielles, aux voûtes plus rapprochées, où la multitude peut voir se dérouler l'empire de l'Esprit qui, selon les dogmes de la religion et de la philosophie, la régit immédiatement. Les figures, par lesquelles le peintre a représenté le gouvernement du troisième principe de la Trinité, sont des plus grandioses qu'il ait dessinées; elles portent dans tous leurs traits une expression de foi si vraie et si forte, qu'il semble d'abord impossible qu'elles aient été inventées par un de nos contemporains. Il est bien

vrai que si elles vous donnent l'impression des œuvres de la première époque, c'est qu'elles en sont quelquefois l'imitation formelle; mais la liberté, la fermeté, l'audace avec lesquelles M. Cornelius pratique ce grand style byzantin, sont de rares faveurs que la nature n'accorde qu'à quelques organisations éminentes.

Je ne suis point au bout de ma tâche; le fragment principal de cette immense peinture reste encore à décrire. Peint sur la muraille verticale du chœur, de façon que le peuple, en entrant dans l'église, le voie directement en face de lui, comme la sanction et le but même de la religion, ce morceau représente le dénouement de la vie terrestre et le complément de la mission divine du Christ. Dans ce jugement dernier, M. Cornélius a voulu, par un effort suprême, concentrer toute la diversité de ses études, de ses origines, de son talent. Comme je vous ai fait observer que dans ses plus récents ouvrages M. Owerbek semble s'être proposé d'interpréter Raphaël par les modèles de la seconde époque, dont le divin artiste fut en effet l'expression extrême et déjà altérée, de même il me paraît que, dans cette dernière composition, M. Cornélius a cherché à commenter Michel-Ange, en le ramenant, si je puis parler ainsi, à ses éléments simples, par l'application du style byzantin, dont, sous tant de rapports, et au milieu même de ses hardiesses les

plus excessives, le grand Florentin rappelle la rudesse et la majesté.

Cette pensée se trahit tout d'abord par l'image du juge suprême, placée au sommet de la page, dans l'attitude et avec les traits du Christ de la haute époque byzantine. Vous avez pu voir cette grande et terrible figure dans les sculptures de toutes les cathédrales de l'Europe; antérieures à la fin du XIIe siècle. Vous l'avez vue à Rome, au fond de l'apside de Saint-Paul-hors-les-Murs. Dans le magnifique atlas des monnaies byzantines qui accompagne un des derniers et des plus savants ouvrages de M. de Saulcy, vous la retrouvez sur les médailles du règne de Constantin Pogonat, qui ont été frappées dans la seconde moitié du VIIe siècle. Ce Christ sublime, drapé à l'antique, assis sur un trône, dessinant avec ses genoux des angles énergiques, levant en l'air la main droite dont deux doigts seulement sont ouverts, tenant dans la gauche, appuyée sur le genou, le testament sur lequel est ordinairement écrit: *Liber vitæ,* rappelle le Jupiter Olympien de Phidias, par tous les points, hormis par la tête formidable, dans laquelle il est aisé de distinguer un type juif puissamment accusé. Dans son geste, dans sa forte jeunesse, le Christ de la chapelle Sixtine, quoique trop modelé sur les athlètes antiques, a conservé encore quelque chose du dieu byzantin. C'est ce dieu que le peintre de

l'église Saint-Louis a voulu restituer dans son énergie première; mais les tempéraments apportés à cette restitution m'ont prouvé qu'en délaissant la doctrine de Winckelmann, les romantiques allemands s'étaient privés d'une lumière salutaire; car, ne sachant plus faire la distinction du principe essentiel de chacune des périodes de l'art, M. Cornélius a confondu en partie le type redoutable de la première époque avec le type miséricordieux de la seconde; il a pris à celui-là son geste, à celui-ci sa draperie; et voulant composer l'expression du visage avec celles des deux types différents, il n'a réussi à peindre qu'une majesté bénigne et pacifique.

C'est encore, d'une certaine manière, par imitation des Byzantins que M. Cornélius s'est affranchi, dans cette grande représentation, de l'unité qu'on admire dans la peinture de la chapelle Sixtine. Michel-Ange, obéissant, même dans une œuvre toute surnaturelle, aux instincts qui ramenaient son siècle vers la nature, a composé son jugement-dernier comme une vaste scène dramatique, à l'exemple de celles qu'engendrent les passions humaines dans l'ordre limité des temps. Au contraire, les artistes primitifs, moins par l'effet de l'ignorance que par celui de la foi, se sont ordinairement abstenus de tous les artifices de composition qu'enfantent le spectacle et le besoin d'une civilisation compliquée; laissant aux croyances profondes de

leur siècle le soin alors facile de mettre de l'unité dans leurs œuvres, ils traitent volontiers leurs sujets dans ce style abstrait, fragmenté et symbolique, qui nous paraît insuffisant, parce que nos âmes, déshéritées de toute conviction et de tout ressort, ne peuvent plus s'avancer à mi-route au-devant de la pensée de l'artiste, et unies avec lui dans un sentiment commun, entrer pour moitié dans l'impression de ses ouvrages. Ce style grand et naïf, qui a été pratiqué par les anciens Grecs aussi bien que par ceux du Moyen-Age, doit-il être employé aujourd'hui? N'existe-t-il pas dans chaque temps un système de formes communément adoptées, une langue générale, dont les peintres sont astreints à se servir? La nature n'est-elle pas devenue, si je l'ose dire, le vocabulaire essentiel de tout artiste qui veut, à l'heure qu'il est, communiquer ses idées à ses semblables?

M. Cornélius a dû se poser ces questions; il les a tranchées résolument, en adoptant, autant qu'il le pouvait, la forme légendaire et épisodique. Il n'a pas voulu peindre un certain moment du jugement, mais la réunion de toutes sortes de circonstances, qui peuvent se passer en des moments et en des lieux divers, et qui ne sont rapprochées les unes des autres que par leur signification morale. Aussi n'a-t-il plus fait du Christ ce vigoureux lutteur de la chapelle Sixtine, dont le geste fait tour-

ner autour de lui tous les cercles concentriques des anges, des saints, des élus, des damnés; il l'a posé au-dessus de toutes ces scènes qui semblent peu réclamer son intervention; il en a fait le sommet, non le centre. Au-dessous de lui, il a peint un ange assis tenant le livre de vie et de mort; au-dessous de l'ange assis, il a représenté un ange debout qui exécute le jugement; ainsi, au milieu de sa composition, entre les deux zones verticales, absolument isolées l'une de l'autre, il a marqué trois points principaux, au lieu d'un seul, comme Buonarotti avait fait. Quand on se place à une certaine distance de l'œuvre de Michel-Ange, il semble qu'on voie le flot des bons et celui des méchants confondus et emportés à travers les régions supérieures de la vie, dans la rotation du grand cercle dont tous les rayons aboutissent également au Christ. La pensée s'enhardit à la vue de ce tourbillon divin, et tend involontairement à dépasser les frontières de la théologie chrétienne: devant la peinture de M. Cornélius, au contraire, elle se sent rappelée dans les bornes strictes du dogme; en haut le Christ plane, en toute sérénité, parmi les prophètes et les apôtres; plus bas, les anges forment comme un mur d'airain entre le peuple des élus qui monte à gauche et la foule des damnés qui est précipitée à droite. Le champ de l'interprétation est ainsi limité.

Entrerai-je dans le détail des épisodes? Un groupe, parmi ceux des bienheureux, passe à Munich pour la meilleure chose qui soit sortie de l'École de Cornélius; il est composé de cinq personnages, deux évêques, deux fidèles et une femme qui s'envolent au ciel; leurs figures expriment, avec des contours plus vigoureux, ce ravissement céleste dont les peintres de la seconde époque ont donné tant de beaux exemples, et qui a été presque l'unique objet des recherches de M. Owerbeck; dans le Dante aussi, on a vu passer, au milieu de tant d'autres formes puissantes, qui font inévitablement penser à l'art byzantin, de ces profils mélancoliques et suaves comme en peignirent, après la mort du poëte, ses compatriotes affranchis des formes pesantes de l'Orient. Un autre groupe déjà célèbre est celui que forment, du côté des méchants, une femme qui semble condamnée, le démon qui l'emporte par les reins, l'ange auquel elle a recours et qui exprime la compassion au milieu même de la sévérité qu'il témoigne pour la faute; ce sentiment complexe est si admirablement rendu qu'on sent la pénitente sauvée, sans cesser de trembler pour elle. L'enfer fournissait une trop belle occasion de tracer des lignes sphéroïdales, des galbes lourds, des figures rudes et courtes, pour que M. Cornélius ne voulût point nous révéler les mystères du lieu des douleurs; il n'a pas craint d'aborder le person-

nage même de Satan, qu'il a représenté à la porte de son antre, au milieu de ses nombreuses victimes. Parmi celles qu'on lui apporte, j'ai remarqué un roi entraîné par deux démons. Dans cet épisode et dans quelques autres, j'ai retrouvé la hardiesse de pensée qui caractérise les peintures de la Glyptothèque. Il est vrai que l'artiste s'en est assuré la licence, en représentant le roi de Bavière lui-même, au bas de sa fresque, parmi les vivants qui ont survécu à la destruction de notre espèce et du globe.

Je suis monté à plusieurs reprises sur les échafauds qui ont servi à l'exécution des peintures de l'église Saint-Louis, et que l'on commence aujourd'hui à enlever. Je dois compte d'un doute qui m'y a poursuivi. J'entends répéter autour de moi que M. Cornélius a peint lui-même toute la composition du jugement dernier; de mes yeux, je n'y ai vu travailler que ses élèves. Les échafauds ayant été abattus, l'exécution de cette page parut au maître froide et insuffisante. Le ton général fut trouvé blafard; le jaune qui y dominait était coupé par des reflets qui ne faisaient point des contrastes assez piquants; les teintes et conséquemment les parties s'y fondaient trop les unes dans les autres, et disparaissaient toutes ensemble dans une douceur uniformément blanchâtre. Je pense que M. Cornélius, frappé par l'aspect des fresques italiennes, avait

voulu corriger dans celles de l'église Saint-Louis ce qu'il avait mis de trop vif et de trop ambitieux dans celles de la Glyptothèque; il est à croire cependant qu'il était resté au-dessous de son attente, puisqu'il s'est rendu à l'opinion commune; il a donc fait redresser les échafauds, et s'est mis à retoucher lui-même sa fresque du haut en bas, avec la détrempe. Est-ce là ce qu'on entend, quand on dit que M. Cornélius a peint de sa main le jugement dernier? Je regrette que, pour obtenir un éclat de peu de durée, il ait altéré à jamais son ouvrage, et supprimé l'enseignement qui aurait pu résulter pour la postérité de la comparaison de cette fresque trop pâle avec les fresques trop ardentes de sa jeunesse.

Le caractère grave et énergique des Byzantins, qui fait le fond même du génie de M. Cornélius, se montrant plus à découvert dans les peintures de l'église Saint-Louis, que dans celles de la Glyptothèque, je suis porté à préférer les premières aux secondes. C'est pour une raison semblable que je fais un cas particulier des dessins des Niébelungen, exécutés à Rome, et qui, quoique se ressentant un peu de l'indécision des premieres études de l'artiste, ont néanmoins une tournure âpre et grandiose, trop peu appréciée par le public. Un dessin qui représente le dénouement de Roméo et Juliette, est conçu dans le même style, et produit

beaucoup d'effet. Cependant c'était peut-être ici le cas de substituer les lignes gracieuses de la seconde époque, aux formes majestueuses de la première.

Si vous avez saisi les relations que les styles divers des trois époques ont avec ce que j'appellerai les catégories essentielles du goût, vous me dispenserez de chercher de nouvelles expressions pour caractériser les œuvres de M. Cornélius. Je pense être arrivé à vous faire toucher la substance et la forme même de son génie, dont quelques linéaments superficiels peuvent seuls être atteints par les formules ordinaires de l'éloge et du blâme. Quant à sa personne, elle donne une juste idée de l'esprit qui l'anime, ayant le corps et le visage ramassés, et, dans les yeux ronds, dans les narines ouvertes, dans la lumière qui sort de toute la figure, un air voisin de ressemblance avec quelque symbolique personnage de la période byzantine. Je parlerai en divers lieux des travaux accomplis par les élèves de M. Cornélius, et du résultat dernier des tentatives auxquelles il a pris une part si vive et si élevée. J'ai hâte de marquer d'abord les points culminants de l'école, pour faire ressortir avec clarté, s'il est possible, les avantages des principes de critique que je crois être en mesure de vous présenter.

XXIV

M. Henri Hess.

Le Moyen-Age italien, représenté à Munich par les monuments de M. Gærtner, y revit aussi dans les peintures de M. Henri Hess. Le premier de ces deux artistes cependant est naturellement porté par ses instincts à imiter surtout la ligne ronde de l'ancien art italien; le second est au contraire plus disposé par son goût à en reproduire

les linéaments sveltes et élancés; en réalité il unit les formes de la première époque à celles de la seconde dans une combinaison heureuse où les dernières prédominent. L'élégance et la grâce qu'il doit à cette proportion, et qui caractérisent son talent, en rendent les productions plus accessibles à notre manière de sentir; et je ne saurais dissimuler, pour ma part, qu'elles m'ont donné des satisfactions complètes, qu'il est rare de goûter en Allemagne.

Les différences qui distinguent M. H. Hess de M. Owerbeck et de M. Cornélius sont faciles à définir. M. Owerbeck ignore ou dédaigne tout ce qui est au-delà ou en-deçà de la seconde époque; il ne comprend que la grâce pure, mais en la tenant éloignée de la force des Byzantins, et de la vie de la Renaissance. il la réduit à un contour chétif, à une ombre pâle, à un souffle toujours prêt à s'évanouir. M. Cornélius, au contraire, tout nerf et toute flamme, emprunte à la première époque ce qu'elle a de plus rude, à la dernière ce qu'elle a de plus violent; mais comme la grâce lui demeure ordinairement inconnue, et ne préside pas aux efforts qu'il fait pour communiquer la vie aux terribles fantômes byzantins à l'aide des formes mouvantes de la nature, il blesse très souvent le goût et peut paraître, selon le point de vue auquel on se place, alternativement entaché de barbarie ou

de décadence. M. H. Hess a sans doute été frappé des deux excès opposés dans lesquels sont tombés les chefs du romantisme allemand; pour les éviter, sa nature aidant, il lui a suffi de combiner avec sagesse les éléments vierges des deux époques primitives. Il a tempéré l'énergie par l'élégance; il a ennobli la grâce par la majesté.

Henri Hess est né à Dusseldorf en 1798; son père, Charles Hess, était professeur à l'Académie de cette ville; de ses deux frères, qui se sont aussi adonnés à la peinture, l'aîné, Pierre Hess, jouit, en Allemagne, d'une grande réputation, qu'il doit à des compositions nombreuses et spirituelles, où il a placé, dans des cadres souvent petits, avec une couleur fine et vive, les types de Charlet sur les chevaux de Carl Vernet. M. Henri Hess a, m'a-t-on dit, travaillé à l'exécution des fresques de la Glyptothèque. Il ne dut pas y apporter long-temps sa coopération; car il partit pour Rome en 1822, moins d'un an après que les travaux de la Glyptothèque eurent été commencés. Il a composé dans sa jeunesse divers tableaux que les palais de Berlin et ceux de Munich se sont partagés, et qui font preuve d'un talent précoce et distingué pour la peinture à l'huile. On peut juger de ces essais par une composition que j'ai vue à Munich, dans la belle galerie d'Eugène Beauharnais, et qui représente les trois vertus théologales groupées sous un même om-

brage. Par la couleur brillante et chaste, par le dessin aux traits naturellement prolongés, par les airs de tête naïfs et rêveurs, cette charmante peinture m'a rappelé les premiers ouvrages de M. Henri Lehmann, ce jeune Allemand que notre patrie a adopté, et à qui sa naissance et son goût semblent réserver un rôle de médiation entre l'école germanique et l'école française.

C'est à Rome, en 1826, que M. H. Hess fut chargé de composer les cartons pour la décoration de l'église de Tous-les-Saints, dont le roi de Bavière avait, cette même année, posé la première pierre, à l'est de l'aile nouvelle de sa résidence. Cette chapelle, construite à l'imitation des monuments du XIe siècle, étant toute formée de pleins cintres, semblait réclamer des peintures modelées sur la ligne ronde, et conçues dans le style austère. Cependant, dans l'aveuglement du premier enthousiasme, une si grande part fut laissée au hasard ou au sentiment personnel du peintre, qu'un édifice qui porte les traces de la première époque a été orné dans le style de la seconde. Il est vrai que dans les parties dont le cintre se présente directement à l'œil du public, comme dans l'apside et dans la plupart des cercles superposés des coupoles, M. Hess a reproduit avec plus de scrupule les figures byzantines; mais, par l'élégance même qu'il leur a prêtée, par le choix des types princi-

paux, par le caractère allongé des morceaux les plus importants et les plus nombreux de son œuvre, il a montré que dans Giotto, son maître de prédilection, il préférait le côté de la nouveauté à celui de la tradition, la grâce gothique à la majesté grecque. Du reste, tous les ornements accessoires dans lesquels il a encadré ses compositions appartiennent à la pemière époque; les fonds d'or sur lesquels il les a peintes, les lettres des légendes dont il les a très heureusement entourées, répondent parfaitement au caractère de l'architecture.

Pour comprendre la distribution des peintures et pour s'en représenter l'effet, il faut ne pas perdre de vue que la nef de l'église est couverte et mesurée par deux coupoles basses, sans jour et sans percée extérieure. Ces deux coupoles, assez semblables à celles du vestibule de Saint-Marc de Venise, sont séparées comme elles par de vastes arcs de cercle qui font prédominer dans la voûte la figure du plein cintre. Des tribunes, dont les cintres se développent perpendiculairement aux arcs de la grande voûte, flanquent à droite et à gauche chacune des deux grandes coupoles et enferment les fenêtres. La rosace qui est au-dessus de la grande porte est comprise dans une tribune pareille, sur laquelle l'orgue est placé. Le sanctuaire, quoique petit, est partagé en deux parties : d'abord le chœur, formé par un double arc, en-

suite l'apside, arrondie dans le fond et semblable à une vaste niche.

Voici comment M. H. Hess a disposé le plan général de sa vaste composition : dans la tribune de l'orgue il a peint en quelque sorte la préface de son sujet; dans la première coupole de la nef et dans les deux tribunes latérales qui l'accompagnent, le cycle de l'Ancien-Testament, sous le regard de Jehovah; dans la seconde coupole et dans ses deux tribunes, le cycle du Nouveau-Testament, sous la protection du Christ; dans le chœur, le développement de l'Église chrétienne, sous les ailes de la mystique colombe; dans l'apside, le résumé de toute la croyance de l'Église, de toute la décoration du monument; sur les autels, placés à l'extrémité des bas-côtés, les patrons de la cour.

Pénétrons plus avant dans la pensée du peintre. La tribune de l'orgue offre l'expression de l'idée qui domine dans l'École de Munich. L'alliance du catholicisme et des arts y est retracée sous les traits consacrés. Sainte Cécile, patronne de la musique religieuse, occupe le milieu de la voûte; saint Luc, patron des peintres; Salomon, représentant de l'architecture sacerdotale; David, l'auteur des psaumes; saint Grégoire, qui régla le plain-chant, composent sa cour.

Les peintures des deux coupoles et celles de leurs tribunes observent entre elles des relations

savamment combinées. C'est une opinion de l'Église chrétienne, que l'Ancien-Testament n'est que l'image du Nouveau; cette croyance, enseignée par le catholicisme à ses fidèles, a été de nos jours singulièrement modifiée par les travaux théologiques du protestantisme allemand. Vous connaissez le livre du docteur Strauss qui a résumé et, sous certains rapports, étendu ces études. Aux yeux de ces hardis interprètes, la Bible est comme la base historique sur laquelle les évangiles ont construit une sorte de symbolisme légendaire; en sorte qu'au rebours de l'ancienne opinion, c'est bien plutôt le Nouveau-Testament qui est la figure des réalités de l'Ancien. Quel que soit le parti qu'on prenne dans le débat de cette grande question, on sera satisfait d'en voir les éléments réunis dans les peintures de M. H. Hess; car c'est aux mystérieux rapports des Écritures qu'il a emprunté les correspondances de ses sujets et l'ordre même de toute sa composition. C'est un noble courage que celui qui pousse ainsi les artistes à aborder les questions flagrantes de leur temps.

En représentant la Trinité dans l'église Saint-Louis, M. Cornélius a suivi l'ordre du dogme; avant lui, M. H. Hess avait suivi, dans l'église de Tous-les-Saints, l'ordre de l'histoire. En effet, il a placé près de l'entrée, Jehovah, le Dieu mosaïque, présidant du haut de la première coupole, aux débuts

du genre humain. Les séraphins et les mythes des premiers jours forment l'escorte du Créateur. Le cycle de Noé, symbole de la régénération du monde primitif, orne la couronne inférieure de la coupole; les quatre pendentifs sont réservés aux figures colossales des quatre grands patriarches, Noé, Abraham, Isaac, Jacob. Des deux tribunes latérales, celle du sud représente la partie de l'histoire biblique antérieure aux épreuves que Dieu fit subir aux Hébreux; celle du nord retrace au contraire la délivrance et la transformation de ce peuple. La première appartient, à proprement parler, à la Genèse; la seconde à l'Exode. Dans l'une, c'est Abraham qui domine; dans l'autre, c'est Moïse. Au sud, après les prospérités et les triomphes d'Abraham, on voit le sacrifice de son fils, la promesse qui lui est faite, et le songe de Jacob. Au nord, après les miracles de Moïse, on assiste à la gloire des juges et des rois, auxquels il laissa la conduite de sa nation arrachée à la servitude.

Sur le grand cintre qui sépare la première coupole de la seconde, le peintre a marqué la transition qui unit l'Ancien Testament au Nouveau, les grands prophètes qui annoncent le Sauveur, Jean le précurseur, l'annonciation de Marie, et enfin, au milieu de toutes ces figures, la naissance et l'adoration du Christ, qui est un des morceaux importants de l'œuvre.

Au centre de la seconde coupole, le Christ, dans sa gloire, préside au monde chrétien, comme Jehovah présidait au monde hébraïque. Il est entouré de douze apôtres, comme Jehovah l'était des anges et des premiers hommes; les quatre évangélistes couvrent les pendentifs de cette seconde coupole, comme les quatre patriarches faisaient ceux de la première. Suivez, dans les tribunes, le même système de rapprochements. Dans la tribune du sud, *Jésus bénissant les petits enfants* correspond à la *bénédiction de Melchisedech par Abraham*, et *le crucifiement du Christ* au *bûcher d'Isaac*. De ce côté est toute la partie terrestre de la vie du Christ, depuis son baptême jusqu'à sa mort; dans la tribune du nord, se trouvent sa résurrection, ses apparitions différentes aux femmes et aux disciples, son ascension; vous avez vu dans les tribunes de la première coupole, d'une part le poëme des épreuves, de l'autre celui de la délivrance.

L'Esprit-Saint plane au milieu des deux grands arcs qui forment le chœur; il est environné de figures qui expriment les sept dons que saint Paul lui attribue, et les sept sacrements. Les quatre principaux docteurs de l'Eglise, saint Jérôme, saint Augustin, saint Ambroise et saint Grégoire, rappellent ici le thème des quatre patriarches et des quatre évangélistes.

Sur le mur de l'apside, les trois personnes de la

Trinité se trouvent répétées; elles dominent Marie, qui, entourée de saint Pierre, de saint Paul, de Moïse et d'Élie, représente, dans la pensée du peintre, l'Église elle-même, vivant sous l'œil de Dieu, appuyée sur la double tradition de l'Ancien-Testament et du Nouveau. Je ferai remarquer qu'on sent dans ce dernier symbole les souvenirs qui rattachent M. Hess à l'art ultramontain.

Un tableau orne chacun des deux autels placés sous les tribunes, au bout des bas-côtés; dans l'un le Christ est invoqué par saint Georges et par saint Hubert, les patrons de l'ordre royal de la maison de Bavière; dans l'autre la Vierge reçoit les adorations de saint Louis et de sainte Thérèse, patrons du roi et de la reine.

Après le plan et la composition, il faut examiner le style. Celui de la première coupole est plus rude, comme pour imiter par la forme l'antiquité des sujets représentés. Les quatre patriarches des pendentifs ont un caractère austère et naïf tout ensemble, qui tient à la fois du XIe siècle et du XIVe; les compositions relatives à Noé, qui sont au-dessus de leur tête, sont en général traitées avec un sentiment profond; la marche des hommes vers l'arche est d'un mouvement merveilleux. Dans la tribune du nord, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, porte une telle conviction dans toute sa personne, que l'on comprend que la pierre obéisse à une aussi

grande volonté; le reste de cette composition n'est pas moins remarquable. J'ai cherché à me rendre compte de l'artifice à l'aide duquel le peintre avait pu marier, dans toute cette partie, l'austérité de la première époque à la délicatesse de la seconde; il m'a semblé qu'il y était parvenu en ajustant les lignes droites de celle-ci aux types forts de celle-là, de manière à dégager leurs flancs de toutes les courbes qui appesantissent leur majesté.

Les sujets qui décorent l'arcade de jonction sont traités d'une façon plus ample à dessein. Dans l'adoration de l'enfant Jésus, par exemple, il y a de charmants petits joueurs de cornemuse qui, avec tous les tempéraments qu'on peut attendre d'un élève de Giotto, m'ont rappelé la manière vigoureuse et réelle de M. Schnetz. On dirait que dans cette partie, soustraite par sa position même à la symétrie générale, le peintre a voulu en quelque sorte donner l'idée de sa façon personnelle de sentir la nature. Mais cet exemple si gracieux et si justement vanté de la manière moderne, ne fait-il pas un contraste trop vif, non seulement avec la manière ancienne qui est partout ailleurs employée, mais encore avec le caractère architectural du monument?

Le champ presque entier de la seconde coupole et des tribunes adjacentes a été couvert, non sans une

raison profonde, dans le style auquel on peut donner le nom du Giotto. Cette idée de la Trinité què M. H. Hess avait entrepris de manifester dans sa composition, aurait pu le conduire aisément à marquer d'une manière plus déterminée et plus évidente, dans la diversité même des trois personnes, la succession des grandes époques de l'histoire et de l'art. Mais à défaut de cette claire distinction des époques, que je n'ai trouvée nulle part chez les Allemands, un sentiment secret et particulier des convenances a engagé le peintre de l'église de Tous-les-Saints, à consacrer à l'œuvre de la Rédemption la suavité et la mansuétude des formes giottesques. Pour la première fois, au centre de cette coupole, j'ai aperçu le Christ de la seconde époque, tracé par la main d'un de nos contemporains; et je vous avoue que j'ai éprouvé une émotion qui m'a remué le plus profond du cœur.

J'ai vu déjà la plupart des figures du Christ que, dans la troisième époque, les artistes ont substituées aux types traditionnels, pour satisfaire leur fantaisie. Le plus beau de tous ces modèles est, sans contredit, le *Cristo alla monéta* de Titien, que j'ai eu le bonheur d'admirer dans la galerie de Dresde; c'est là sans doute un homme d'une nature éminemment délicate et d'une organisation qui est toute noblesse et toute lumière; mais on y sent

trop le patricien de Venise. Lorsque les Carraches voulurent ranimer le culte des arts, ils cherchèrent aussi avec soin l'Idéal du Christ; ils en firent un philosophe, l'homme le plus moral, le plus intelligent et le plus réservé de son siècle. Le Guide, après eux, le chargea du poids de toutes les humaines douleurs ; et ses successeurs accrurent tellement ce fardeau qu'ils finirent par faire du fils du charpentier je ne sais quelle image outrée et banale. Rubens a tantôt imité Titien; et tantôt Michel-Ange; Van Dyck, surtout dans ses *dépositions*, a relevé le deuil du Guide par cette haute distinction qu'il portait dans tous ses ouvrages. Poussin a presque toujours représenté le Sauveur comme un Grec dont le type aurait été déjà sensiblement altéré par l'invasion romaine.

Quant aux grands maîtres de la Renaissance, tout en donnant carrière à leur libre et féconde imagination, ils avaient bien soin de s'attacher fortement au principe des types consacrés. Dans le Christ de Léonard de Vinci, si peu compris par Raphaël Morghen, on sent une certaine inspiration des images des deux époques, un mélange du lion et de l'agneau. A Venise, le maître de Titien, Giovan Bellini, peignait le Christ de la première époque en lui donnant quelque peu des formes sveltes de la seconde. Pérugin avait adopté l'Idéal de cette seconde époque dans toute sa mélancolique beauté,

Raphaël l'avait reçu de son maître, et le retraçait encore dans le ciel de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Où ce type divin avait-il été conçu? d'où avait-il été apporté en Italie? y était-il né? questions capitales et difficiles auxquelles me semblent attachés les problèmes les plus intéressants de l'histoire de l'art moderne.

Dans le bel atlas des monnaies byzantines de M. de Saulcy, dont je vous ai déjà parlé, on trouve sur les médailles de Léon Lesage du commencement du xᵉ siècle, l'image de la Vierge levant les deux bras au ciel, par un mouvement sublime, comme pour intercéder en faveur du monde auprès du Dieu redoutable. Ce mouvement, dont la Vierge se départit plus tard pour tenir son enfant dans ses bras, est précisément celui que prit le Christ lorsque, les terreurs de l'an 1000 étant passées, et les mœurs ayant été peu à peu adoucies par l'espérance, le Sauveur n'apparut plus que comme un médiateur de grâce et de bonté. Cependant, dans aucun des nombreux monuments byzantins que j'ai visités jusqu'à ce jour, je n'ai trouvé le Christ miséricordieux de la seconde époque; il n'existe, j'ose l'affirmer, que dans les cathédrales gothiques dont il porte tous les caractères, et dont il a en quelque sorte personnifié le principe; aussi se rencontre-t-il en France plus qu'en aucun autre pays; depuis la fin du xiiiᵉ siècle, il figure parmi les scul-

ptures du portail latéral de Reims, aussi pur, aussi beau, plus divin peut-être que dans les peintures de Raphaël.

Ce Christ, que j'appellerai ogival, pour marquer que ses formes sont intimement associées à celles de l'architecture gothique, a en effet les proportions ioniennes de la seconde époque ; son corps élancé et gracieux offre déjà, dans sa maigreur austère, cette langueur que plus tard les Italiens estimerent si haut dans des types depuis long-temps avilis. Il n'est plus vêtu du costume olympien, dont les plis solennels et nombreux avaient été jetés par les Orientaux sur la poitrine et sur les genoux du Rédempteur; il porte sur les épaules une draperie juste et sobre, que les bras, en formant le signe d'une croix toute miséricordieuse, écartent de la poitrine, ouverte et nue, et ne laissent retomber que sur la partie inférieure du corps, dont la chaste élégance est à peine déguisée. La tête confirme tout ce que dit le mouvement des bras; elle ne parle que de pardon, de tendresse, d'extases pleines de douceur; ordinairement elle est débarrassée de cette auréole dans laquelle les Byzantins inscrivaient encore la croix grecque. Voilà le type que M. H. Hess a rendu à notre époque; sa beauté inaltérable et pourtant souffrante, sa jeunesse brillante et triste, sa mélancolie radieuse, sa divinité humaine, le peintre a tout compris

et tout reproduit; pour ajouter à la splendeur surnaturelle qui baigne les plaies du Sauveur, il a semé son manteau d'étoiles, comme si c'était le ciel lui-même qui lui servît de vêtement. L'exécution obéit ici de tous points à la volonté; le dessin et le coloris s'accordent merveilleusement à faire ressortir la suavité de la pensée.

Les apôtres qui sont rangés au-dessous de ce Christ, dans la seconde coupole de l'église de Tous-les-Saints, sont remarquables par leurs grands airs de tête. Le peintre a fait à propos un appel aux souvenirs de l'art byzantin pour peindre la mâle énergie des prédicateurs du peuple; on entend l'accent de leur âme; on lit l'enthousiaste étonnement que leur propre vocation semble leur inspirer à eux-mêmes. Les nombreuses compositions qui représentent la vie du Christ, dans les deux tribunes latérales de cette coupole, sont presque autant de chefs-d'œuvre, dont les lignes et le sentiment rappellent les plus beaux morceaux de la seconde époque. A gauche, le *Sinite parvulos venire ad me* est rendu avec un rare bonheur; la variété des expressions, l'ingénuité des divers motifs, la grâce et la noblesse de l'ensemble en font une page exquise. Mais j'ai plus admiré encore le côté droit, où se trouve la partie de la vie du Christ qui est postérieure à son sacrifice. M. Hess a un sentiment particulier de tout ce qui est transfiguration; il y met

tant de douceur, que l'œil est charmé alors même qu'il est ébloui. La *Résurrection* et l'*Ascension* du Christ présentent, dans deux situations analogues, une heureuse rencontre de lignes, à la fois simples et originales, qu'on dirait imitées du Giotto et de Flaxman tout ensemble. On est tout étonné de saisir un point où la ligne du Moyen-Age semble se confondre un instant avec celle de la Grèce? Mais le miracle de cette tribune, de cette église et de ce peintre, c'est le *Noli me tangere*. Jésus ressuscité est apparu aux saintes femmes; Marie-Madelaine l'a vu dans le jardin de Joseph d'Arimathie; elle s'approche de lui, par derrière, pleine d'amour, de respect et d'émerveillement; mais la divine vision s'échappe devant elle. Pour mieux exprimer cette fuite, l'artiste a placé ses deux figures au bord de la tribune, tout auprès de la lisière dorée qui en accompagne l'arc; le Christ dépasse cette limite; il entre à moitié dans l'or, de façon qu'empiétant sur le cadre, il a l'air de disparaître dans je ne sais quelle atmosphère étincelante et sidérale; il fuit du reste avec une mélancolie si pudique, qu'on ne saurait trouver une plus parfaite image de sa pureté. Figurez-vous enfin que la courbe des murs sur laquelle cette composition est tracée, et les reflets du jour et de l'or qui la baignent, donnent aux personnages un mouvement qui trompe entièrement le regard; on croirait les

voir marcher, et on attend le moment où le Christ sortira tout entier de la tribune pour traverser la nef et pour remonter au ciel.

Dans la grande niche du chœur, j'ai surtout remarqué la Vierge. M. Hess ne s'est pas inspiré des madones de l'école romaine; il n'a pas cherché à rivaliser avec cet ineffable sourire et cette chaste volupté dont Pérugin avait transmis l'exemple à son élève, et que nul autre ne pourrait essayer sans folie de reproduire après Raphaël. Il ne s'est même point arrêté à cette madone de Giotto, dont les yeux sourient déjà sous le *pallium* byzantin, dont la figure et le corps entier s'amincissent et s'allongent; il est remonté jusqu'à ce type rude que je vous montrais tout-à-l'heure sur les médailles des Grecs. A l'auguste tristesse de leurs vierges, il a tenté de mêler l'élégance habituelle de ses conceptions; il ne m'a pas semblé qu'il fût resté au-dessous de cette tache difficile. Il a abaissé les bras de la madone, comme les fondateurs de l'école de Florence l'avaient fait à l'exemple des Orientaux eux-mêmes; il a donné au visage une noblesse grave et simple qui pénètre l'âme; il a conservé sur la tête la draperie bleue que les Byzantins avaient léguée à Cimabué; mais il en a fait disparaître toutes les lignes trop rondes en dessinant des plis fins et rares, suivant les exemples de la seconde époque.

J'ai souvent regardé de près, avec curiosité, le

tableaux qui ornent les autels placés au bout des petites nefs latérales; je n'y ai jamais rien vu qui ne confirmât pleinement l'idée que l'ensemble de la composition m'avait donnée de la supériorité du talent de M. H. Hess. Le tableau de *Saint-Georges* et de *Saint-Hubert* prêtait à des arrangements de costume dans lesquels le peintre n'a point failli et où il a mis ce goût d'ajustement qui distingue chez nous les ouvrages de M. Delaroche. Du reste, le dessin est d'une grande sévérité; l'expression même, lorsqu'elle est exaltée, ne détruit pas le calme; la touche est fine et riche avec délicatesse; la couleur est douce, et cependant assez fortement accentuée pour qu'il soit permis d'en louer beaucoup l'harmonie.

Ai-je besoin de défendre auprès de vous cette restauration des types traditionnels, à laquelle M. Hess doit les plus beaux effets de son œuvre? La nature des sujets qu'il a traités dans l'Eglise de Tous-les-Saints me dispense de ce soin. Quand il s'agit de représenter des dogmes qui reposent sur une base fixe, on a toujours le droit, ce me semble, de revendiquer les types qui, ayant été conçus au temps même où ces dogmes ont été établis, doivent en être l'expression la plus puissante et la plus sincère. Si vous me pressiez davantage, je ne pourrais que vous répéter ce que je vous ai déjà dit, à savoir que le style de chaque époque étant dans

un rapport direct avec un des trois modes de sentir, essentiellement et simultanément propres à notre race, un artiste devra toujours être admis à appliquer à un ordre précis de sentiments les formes de la période correspondante, s'il possède assez de goût, de savoir et d'imagination pour ne laisser à l'imitation que ce qu'elle a de légitime, de salutaire, j'ajouterais volontiers d'inévitable. M. H. Hess est d'une nature trop distinguée pour que je ne m'empresse pas de reconnaître qu'il est, au premier rang, parmi les artistes à qui l'on doit largement accorder cette licence. En dessinant le plan de l'Eglise de Tous-les-Saints, M. de Klenze semblait avoir projeté de ramener, à des formes plus en rapport avec notre siècle, l'architecture des basiliques grecques; personne, plus que le peintre choisi pour décorer cette chapelle, n'était capable d'élever, à une beauté plus parfaite, les anciennes traditions de son art. Je regrette seulement que, façonné par la nature même au style de la seconde époque, il ait été appelé à décorer un monument qui rappelle la première. Winckelmann a cherché à relever la peinture en lui proposant la sculpture pour exemple; Gœthe a voulu parvenir au même but en conseillant aux peintres de se régler sur les lois et sur les effets de la musique. Je crois que l'on comprendra bientôt que l'architecture seule, cette matrice primitive des arts,

peut leur servir avec profit de régulateur et d'appui. Il faut donc s'appliquer dès à présent à faire respecter avec sévérité les convenances qui naissent de cet ordre fécond et nouveau de relations.

Les Allemands, dont les œuvres ont contribué en grande partie à me confirmer dans ces idées, sont encore si loin de les pratiquer, que M. Hess, qui venait de montrer, dans les peintures de la chapelle de la cour, une vocation décidée pour les formes de l'art ogival, a été chargé immédiatement de décorer la basilique de Saint-Boniface, où la ligne ronde de l'architecture latine se développe avec toute sa sévérité primordiale. On désirait qu'il exécutât encore sur des fonds d'or les doubles rangs de compositions dont il devait orner, à l'instar de l'église de Monreale, d'abord l'intervalle des hautes fenêtres, ensuite la grande et pleine paroi placée entre ces fenêtres et les points d'appui qui séparent la nef principale des bas-côtés. Mais le peintre n'ayant pas justifié complétement à ses propres yeux l'emploi des fonds d'or, et peut-être aussi sentant le besoin de se mettre en harmonie par le mouvement, sinon par l'ampleur du dessin, avec les pleins cintres et les larges surfaces de sa basilique, s'est soustrait en partie à la condition qu'on voulait lui imposer. Il s'est borné à appliquer les fonds d'or sur les intervalles des fenêtres, où l'élévation et l'espace même semblaient l'inviter à des représentations

symboliques. Sur le vaste compartiment continu qui s'étend de chaque côté de la nef, au-dessous des fenêtres, il a voulu peindre des scènes dramatiques, ornées de tous les agréments du paysage et de l'architecture.

Ces peintures, commencées à peine dans un monument qui n'est point terminé, ne sauraient fournir la matière d'un jugement solide. M. H. Hess comprendra-t-il qu'il doit user avec réserve des libertés de la troisième époque, et se conformer aux règles des bas-reliefs, sous peine de manquer aux lois les plus essentielles du genre monumental? On peut l'attendre de son goût. Si le parti qu'il a pris n'est pas parfaitement en rapport avec le caractère de l'édifice, il faut reconnaître du moins que le sujet qu'il a été chargé de représenter s'en accommode assez facilement. Saint Boniface, que M. Mignet vient de faire connaître à la France avec le trait grand et simple de l'histoire, est vénéré tout à la fois comme un bienfaiteur et comme un héros par les Allemands, qu'il a convertis au christianisme. En fondant une église sous l'invocation de l'apôtre des Germains, on a voulu y perpétuer le souvenir de ses travaux; M. H. Hess, chargé de le graver sur les murailles, a été naturellement conduit à remplacer les fonds d'or par la perspective des lieux où le saint a laissé l'empreinte de ses pas et accompli l'œuvre périlleuse de sa mission. Mais pourquoi

appliquer à une église, où tout doit porter le caractère de l'universel et de l'absolu, le genre légendaire, dont les représentations particulières ne semblent convenir qu'aux cloîtres et aux galeries, où se passent les scènes familières de la vie intérieure? La biographie est faite pour être lue dans un endroit retiré de la maison; dans le temple on va chercher les solennités de la liturgie, les enseignements de la parole, les symboles de l'art.

Si M. H. Hess a sacrifié ces hautes convenances au désir de souscrire aux idées générales de son temps, il recommandera sans doute son œuvre aux connaisseurs même les plus sévères, par la belle ordonnance de la composition, par l'élégance du dessin, par le charme du coloris. Sur les grandes parois latérales de l'église, il se propose de faire alterner les tableaux carrés contenant les scènes principales, avec des médaillons destinés à des représentations plus restreintes. Sur la paroi de droite, il figurera toute la première partie de la vie de saint Boniface, sa vocation, ses dangers, ses premiers succès; sur la paroi de gauche, il peindra toute la partie triomphale du sujet, depuis l'institution de l'évêque des Germains jusqu'à son martyre. Je ne crois point trop hasarder, en disant que lorsque ces peintures seront achevées, elles marqueront, au premier rang, parmi les productions que les fameux cartons de Raphaël, conservés à

Hampton-Cort, ont enfantées jusqu'à nos jours. Par ce rapprochement, je pense vous indiquer assez clairement les limites dans lesquelles se renferme l'évolution que vient de subir le talent de M. H. Hess; le sentiment de la seconde époque ne l'a point abandonné dans le pas qu'il vient de faire vers la troisième, pour se mettre au niveau de ce que les autres maîtres de Munich ont peint de plus brillant et de plus animé. Une comparaison, que tous les ouvrages de M. Hess m'ont suggérée, achèvera de vous en faire connaître l'esprit. M. H. Hess a des rapports frappants avec l'école de M. Ingres; il est, pour le coloris et aussi pour le dessin, beaucoup moins rigide que notre peintre; il est, dans ces parties et dans toutes les autres, plus gracieux et plus sentimental. M. Ingres a cherché dans les différentes manières de Raphaël un chemin pour remonter tantôt aux antiquités de l'art italien, tantôt à celles de l'art grec; mais n'oubliant jamais son point de départ, il s'est toujours efforcé de ramener au style de la troisième époque, les conquêtes qu'il a faites sur les époques antérieures des divers ordres de civilisation. M. H. Hess n'a point montré jusqu'ici un esprit aussi vaste ni aussi positif. Qu'il imite l'austérité de la première époque, ou la liberté de la troisième, il est toujours, par une sorte de grâce naïve, bien que châtiée, sectateur de la seconde.

XXV

M. Jules Schnorr.

Les formes du Moyen-Age tudesque, vivement animées par le goût de notre époque, et relevées encore par une recherche piquante de l'effet, caractérisent les œuvres de M. Schnorr. Quoique la peinture historique, à laquelle cet artiste a presque entièrement consacré son talent, ait des traditions moins austères et moins exigeantes que celles de

la peinture religieuse, cependant il a toujours conservé les proportions et reproduit le sentiment de la ligne ogivale; en sorte que, par son principe, sinon par son exécution, il peut être naturellement rattaché à la seconde époque de l'art; il en est le barde, comme M. Hess en est le légendaire. Les troubadours qui ont la licence de parcourir à leur gré le monde profane, doivent être exemptés, pour cette raison, des règles trop sévères; et nous ne blâmerons point trop M. J. Schnorr si, dans la mission qu'il avait reçue de retracer avec son pinceau les grandes actions des anciens jours, emporté par l'enthousiasme, il a quelquefois moins songé à déterminer fortement le caractère de ses héros, qu'à leur prêter toute la fougue et tout le mouvement dont l'art du dessin dispose aujourd'hui.

Je vous ai déjà fait connaître les œuvres les plus importantes de M. Schnorr. Des deux salles des Niebelungen que cet artiste a peintes à fresque au rez-de-chaussée du nouveau palais du Roi, la première, où il a représenté les personnages importants du poëme, a toute la grâce du principe de la seconde époque, élevée au ton héroïque par un talent mâle; la seconde, où il a tracé les scènes de la première partie de l'épopée, offre une déviation de plus en plus sensible vers le luxe et les redondances de la troisième époque. Les trois salles récemment consacrées dans les grands appar-

tements à l'histoire du Moyen-Age allemand, paraissent aujourd'hui devoir être bientôt conduites à terme. L'encaustique, dont le peintre a fait usage pour la décoration de ces chambres, témoigne assez qu'il a eu l'intention d'y déployer toutes les richesses de son imagination et de son art. On trouve en effet, surtout dans la salle de Frédéric Barberousse, des pages où ce que la civilisation et la nature ont de plus éblouissant, est confondu et exprimé avec un merveilleux bonheur. Cependant, même dans ces éclatantes peintures, on saisit toujours une naïveté intime, une intelligence profonde de l'élément simple et radical des formes naturelles, une distribution *monumentale* des trésors de la couleur, des pompes de la perspective. Dans toutes les phases principales du développement de l'espèce humaine, la seconde époque a été, sous certains rapports, plus près de la nature que la troisième, où la science a toujours repris, en quelque façon, le rôle que l'enthousiasme remplissait dans la première, pour asservir et approprier les formes extérieures au génie de l'homme. C'est cette nature toute candide, toute vive, toute spontanée de la seconde époque, que M. J. Schnorr semble s'être proposé d'imiter, notamment dans les paysages silencieux au milieu desquels il a fait passer, par groupes rares aussi et discrets, les personnages du siècle de Rodolphe de Habsbourg.

Du reste, la vie de M. Schnorr explique assez le penchant de plus en plus irrésistible qui le porte aux représentations animées. Né à Leipsick, en 1794, cet artiste étudia d'abord sous son père qui était directeur de l'Académie de cette ville. En 1811, il partit pour aller se perfectionner à Vienne, où son frère aîné, Louis, est demeuré; où un plus jeune frère est mort en 1819. L'Autriche alors sentait la nécessité d'entretenir l'émulation dans ses écoles, d'éveiller l'ardeur des esprits, d'offrir des récompenses au talent; depuis 1815, elle a repris son sommeil séculaire, qu'on peut se dispenser de troubler par le bruit de questions importunes, et de pas inutiles. M. J. Schnorr ne trouva d'abord rien à Vienne qui ne fût la confirmation de ses premières études. Ayant commencé à dessiner dès l'âge de sept ans, il avait acquis une habitude qui le rendait très propre aux exercices académiques; aussi se livrait-il de préférence à la composition des sujets antiques, dans lesquels il portait une grâce et une souplesse qui ne sont point ordinaires en Allemagne. Tout-à-coup il fut atteint par les idées nouvelles; et, presque en un instant, dans les tableaux historiques aussi bien que dans le paysage qu'il cultivait avec succès, il affecta les formes les plus sévères du style gothique qui commençait à se répandre. Les relations toutes particulières qu'il eut avec le poëte Zacharias Werner,

l'un des héros et des martyrs de cette mystérieuse époque, le confirmèrent puissamment dans sa conversion. En 1817, il partit pour Rome, où vous savez quel accueil il reçut, et quel talent il déploya; il travailla cinq ans aux onze compositions dont il orna la villa Massimi, d'après le poëme d'Arioste. Chargé en 1825 de dessiner les cartons des Niebelungen, il vint en commencer l'exécution à Munich, en 1827, avec le titre de professeur à l'Académie. Là, les entraînements de la jeunesse ayant eu leur cours, et l'influence de M. F. Olivier ayant peu à peu effacé les derniers effets de celle de Z. Werner, les premiers instincts de l'enfance reparurent dans l'âge mur; dans de beaux dessins composés d'après la bible, M. J. Schnorr a réuni tout ce que sa manière romantique avait d'audace imprévue, avec ce qu'a de noblesse, de naturel et de science sa seconde manière, tendant aux perfections d'un nouveau style classique.

Déjà célèbre par de beaux et nombreux ouvrages, M. J. Schnorr a encore devant lui un brillant avenir. Usant avec une habileté extrême de toutes les ressources pratiques de l'art et de ses grandes formes historiques, il les applique à des sujets où la pensée n'a point à passer sous le joug, où un vif sentiment des gloires et des antiquités nationales suffit à l'inspiration; il dessine avec facilité, et peint avec chaleur; cette fougue est cause qu'il a une

exécution souvent fort heureuse, quelquefois inégale; il ne se départ pourtant jamais de la réflexion qui l'aide à mêler, dans ses travaux, la fierté, la naïveté, l'aisance; il porte dans ses compositions une ordonnance de lignes, une harmonie de mouvements qu'on ne saurait trop louer, mais qui ne sont peut être pas toujours assez déterminées par la signification même du sujet.

XXVI

M. Wilhelm Kaulbach

Pour vous montrer ce que l'enseignement donné par tous ces peintres, qui ont été se tremper, loin de leur patrie, aux sources primitives de l'art, peut produire dans un esprit allemand, qui n'a jamais été soustrait à l'influence de la nature et des idées de son pays, je ne saurais mieux faire que de fixer votre attention sur M. Kaulbach. Ce jeune homme,

dont le nom est déjà répandu d'un bout de l'Europe à l'autre, est le vivant exemple des avantages et des défauts de la méthode de ses maîtres; il représente parfaitement à mes yeux ce que pourrait être l'école de M. Cornélius, si elle était livrée à elle-même par l'interruption de grands travaux de fresque qui lui ont été jusqu'à ce jour confiés.

M. Wilhelm Kaulbach est né en 1804, à Arolsen, dans la principauté de Waldeck, qui a donné le jour à un autre artiste célèbre, M. Rauch. Le père de M. Kaulbach était intimement lié avec l'illustre sculpteur de Berlin; ce fut sans doute cette amitié qui l'engagea à faire entrer son fils dans la carrière des arts. Celui-ci n'avait que de la répugnance pour un pareil projet; son esprit sombre, inquiet, passionné, qui, sous un autre ciel, aurait trouvé un soulagement naturel dans l'étude du beau, refusait avec opiniâtreté de s'y appliquer, dans un climat qui n'y invite que les natures capables de lutter avec patience contre son indigence et ses rigueurs. M. W. Kaulbach ne se soumit que lorsqu'il comprit qu'il y allait de l'avenir même de sa famille. Il se rendit donc assez tard à l'académie de Dusseldorf, que M. Cornélius venait de restaurer; il ne fut d'abord qu'un élève médiocre, et fit pendant quelque temps de très mauvais tableaux religieux.

Il fut, dans cet intervalle, appelé à décorer une église de village, dans le voisinage d'une maison

d'aliénés. La vue de ces malheureux le tourmentait horriblement; et je ne doute point qu'elle n'ait eu une influence décisive sur sa vie. Il avoue lui-même qu'elle a obsédé sa mémoire pendant dix ans, et qu'il n'a pu mettre fin à son supplice qu'en fixant sur la toile le souvenir qui l'entretenait. Dans l'émotion du spectacle qu'il eut alors sous les yeux, dans la réaction qu'il dût opposer à ses entraînements, son imagination eut peut-être à la fois la révélation de sa puissance et de la forme qui lui était propre. Il paraît néanmoins qu'on continuait à le traiter comme un homme qui n'avait pas encore laissé soupçonner son originalité; quelque temps après, M. Cornélius, ayant voulu l'employer à peindre ses cartons, M. Kaulbach essaya vainement de se mettre à l'œuvre, et fut forcé à y renoncer par son peu de succès. Il prit le parti de donner, pour vivre, des leçons de dessin. Quand il arriva à Munich avec son maître, on connaissait si mal le genre de son talent, qu'on lui donna à peindre d'abord Apollon et les Muses au plafond d'une grande salle de concerts, ensuite la fable de Psyché sur les murailles du palais du prince Max de Birckenfeld. Le premier ouvrage sur lequel M. Kaulbach mit le cachet de son propre caractère, ce fut cette représentation symbolique des combats d'Hermann contre les Romains, dont je vous ai déjà entretenus, et qu'il exécuta dans les appartements de

la reine de Bavière, d'après un poëme de Klopstock. Presque aussitôt après il peignit *la Maison des Fous.*

Vous connaissez la gravure de *la Maison des Fous;* les exemplaires de cette planche, qui avaient été déposés à Paris, furent promptement enlevés ; et un recueil, qui a pour but de populariser en France le goût des arts et de l'instruction, la reproduisit. On fut d'abord frappé par l'étrangeté ; puis on considéra le dessin : on admira la tournure grandiose de cette femme tourmentée par la folie de la maternité, et qui est accroupie sur la poupée de paille qu'elle prend pour son enfant ; la folie du révélateur, celle du soldat, celle du savant, celle du roi, étonnèrent par la véhémente accentuation que l'artiste leur avait donnée ; celle de l'amoureux, rêvant à l'écart, charma par son contraste. On fut émerveillé qu'il eût été possible de réunir de si puissantes expressions avec des accoutrements si grotesques, et tant d'exaltation avec tant de vérité. On alla plus loin, on s'aperçut que le peintre qui avait réalisé tant de figures inattendues, était aussi un penseur profond ; et on se demanda si son âme, pleine de douleur et d'effroi, n'avait pas voulu représenter, sous le masque de ces fous, les passions dont sont agités les hommes qui se croient les plus raisonnables. A Munich, personne n'en a douté ; et le fils de Gœrres a pris la plume, pour interpréter la mélancolique allégorie de M. Kaulbach, dans un livre, dont l'exemple pa-

ternel l'avait préparé à faire une injuste diatribe contre la France.

Dans cette composition, il est facile de reconnaître la tradition florentine transmise par M. Cornélius à ses élèves. Il semble seulement qu'en s'appropriant le style de Buonarotti, M. Kaulbach l'ait débarrassé, par la nécessité même de son ignorance, de toutes les formes byzantines, et qu'il l'ait, par conséquent, manié avec plus de naturel et de liberté. Pour avoir rejeté le bagage pesant des hautes époques, et pour avoir abordé franchement un sujet actuel avec un crayon hardi, capable de mêler la trivialité à la majesté, M. Kaulbach a obtenu les applaudissements de l'Allemagne et l'attention de l'Europe.

M. de Klenze offrit alors à ce jeune artiste une belle occasion de développer les facultés qu'on venait de découvrir en lui. Il lui fit part d'une vieille chronique italienne qui raconte que les Huns et les Romains ayant combattu pendant trois jours sous les murs de Rome, et s'étant mutuellement épuisés, les morts se levèrent dans la nuit du troisième jour pour recommencer dans l'air leur terrible bataille. Ce *Combat des esprits* a fourni à M. Kaulbach le sujet d'un tableau où la grandeur l'emporte de beaucoup sur la bizarrerie et où l'imitation de Michel-Ange se fait sentir non seulement dans le dessin, mais encore dans toutes les lignes de la composition.

Le champ est couvert de cadavres qui se traînent, qui se dressent, puis qui s'envolent par deux bandes différentes, des deux angles inférieurs, pour se rencontrer et s'entre-choquer au haut du tableau. C'est comme une guirlande de massacre qui enveloppe à la fois la terre et le ciel, et au milieu de laquelle le môle d'Adrien et les autres arètes élevées des constructions romaines se dessinent sur l'horizon. Les Romains sont à droite, les Barbares à gauche; mais ceux-ci ont un élan plus audacieux qui présage leur victoire; ils sont montés plus haut dans le ciel, et leur vieux chef, porté sur le pavois, à la cime de leur indomptable cohorte, est forcé de se baisser pour combattre le général romain, qui n'a point un vol aussi puissant.

La gravure de cette composition est déjà parvenue à Paris; et je suis sûr qu'elle n'y aura pas un moindre succès que celle de la *Maison des Fous;* il me semble cependant qu'elle ne donne encore qu'une image imparfaite du tableau. Mais que vais-je parler de tableau? Cette scène n'a jamais été peinte. J'ai aperçu récemment à Berlin, au fond de la galerie du comte Raczinski, une grande toile toute blanche, de vingt-deux pieds de large et de dix-huit de haut; en s'approchant, on voit apparaître peu à peu, sur cette surface, des lignes pures et fermes, contours de héros, de soldats, de guerriers, de monuments, que la couleur et la lumière

n'animeront jamais. M. W. Kaulbach a borné l'exécution de son sujet à ce vaste et beau dessin ; il aurait bien voulu la pousser plus loin ; mais cédant à une crainte qui n'était pas sans fondement, le propriétaire de cette toile s'est opposé à ce que l'artiste risquât de nuire par l'œuvre du pinceau à celle du crayon. Depuis que la tradition des merveilleux procédés de l'ancienne école de Bruges s'est perdue, les Allemands semblent destitués du sentiment de la couleur ; et ce n'est pas, il faut en convenir, au milieu des travaux de la peinture à fresque, qu'ils paraissent devoir le retrouver.

J'ai vu dans l'atelier de M. Kaulbach une autre composition crayonnée à peine de la veille, et qui me semble témoigner d'un progrès considérable. Dans tout autre pays, et pour un tout autre homme, je ne dirais rien de plus de ce magnifique croquis ; mais, dans l'ébauche que j'ai admirée, l'idée de l'artiste est aussi nette, aussi complète et aussi grande qu'elle pourra l'être lorsqu'il aura transporté ses figures sur la toile, et qu'il les aura couvertes de couleur. Cette fois, M. Kaulbach a appliqué son imagination à un événement réel; c'est dans le moule de l'histoire qu'il a jeté sa pensée de plus en plus échauffée par l'étude de Michel-Ange. Loin de rien perdre de sa puissance dans cet effort, il semble qu'il l'y ait doublée.

Le sac de Jérusalem par les Romains est le sujet

qu'il a choisi ; il a voulu représenter, non pas quelques traits principaux, mais la plénitude de ce formidable spectacle: vainqueurs et vaincus, les prêtres, les guerriers, les femmes, les enfants, le temple, la ville, le ciel, les Juifs, les Romains, les chrétiens, tout ce qui périt dans ce siége, tout ce qui y triompha, tout ce qui en échappa, tout ce qui composait la vie du monde au moment où Titus entra, à la tête de ses légions, dans la ville condamnée, voilà ce que le regard embrasse d'un seul coup, sur cette nouvelle page. Comment faire pour qu'en décrivant successivement les groupes dont elle se compose, vous ne perdiez pas l'ensemble de vue ?

A gauche, sur les derniers plans, à travers de grandes colonnades élevées sur des marches, on aperçoit le sanctuaire du temple; à droite, sur les mêmes plans, l'entrée par laquelle les Romains pénètrent; au milieu du tableau, en avant des points que je viens d'indiquer, un autel, qui est sans doute placé dans une grande cour intérieure du temple où se passe la scène principale; sur les premiers plans, devant l'autel, le grand-prêtre exprimant à lui seul toutes les désolations de la ville; à gauche les juifs maudits, à droite les chrétiens sauvés; audessus de l'autel, trois zones superposées dans lesquelles les exécuteurs de la colère céleste se montrent à divers degrés comme aux peintures de la chapelle Sixtine. Voilà l'ensemble; voici les détails.

Au plus haut du ciel apparaissent, au milieu des nuages, les quatre grands prophètes qui, dans une attitude fière et menaçante, montrent aux juifs les livres que le peuple a méconnus, et qui ont annoncé la calamité qui le frappe. Immédiatement au-dessous d'eux, les anges descendent vers la terre d'un vol irrésistible, et secouent, avec un superbe mouvement, les épées que Dieu a mises dans leurs mains pour punir les ingrats. Entre les anges et l'autel qui est le point central de la composition, il y a encore un autre groupe; c'est celui des trompettes romains qui, accourus en avant de la légion et foulant l'autel lui-même, sonnent, avec un geste effrayant, dans l'oreille des juifs, l'heure de la dispersion dont ils sont les messagers. Pour flatter la vanité de sa nation, M. Kaulbach a donné le costume allemand à ces terribles musiciens qui jouent l'hymne funèbre dans lequel toutes les angoisses de cette scène déchirante trouvent une voix. Les Romains entrent à droite par rangs serrés et viennent majestueusement accomplir la sentence de Dieu; Titus à cheval est à leur tête; il semble déjà commander au monde. Les obliques colonnades qui se dressent à gauche laissent voir, dans le saint des saints, l'arche embrasée autour de laquelle les Israélistes lèvent en vain les mains vers le ciel qui ne les entend plus. Sur le haut de l'escalier du temple les deux chefs militaires de Jérusalem sont glacés

par la fatalité; leurs bras sont croisés, leur glaive demeure dans le fourreau, et sur leurs figures pâles et inclinées on aperçoit le sombre sourire d'une volonté qui s'indigne inutilement d'un malheur qu'elle n'a pu conjurer. Sur le premier plan, à gauche, sont exprimées toutes les horreurs du siége; au milieu des scènes d'épouvante que l'histoire nous a transmises, un homme dévore sa main, une femme immole son enfant; devant elle, à l'extrémité de cet angle, un juif s'enfuit poursuivi par un ange qui s'est détaché de la sainte cohorte; à la terreur profonde dont il est saisi, on sent que la course errante, qu'il va commencer à travers le monde, ne finira pas; c'est le symbole vivant de la dispersion. Au centre, devant l'autel, le grand-prêtre, debout, refuse de survivre à la ruine de la religion et du peuple, et, devenu sacrilége dans cette heure de désespoir, il se plonge une épée dans la poitrine, au milieu d'un cercle de femmes consternées, qui tombent à terre à la vue de cette impiété suprême, et laissent fuir les groupes abandonnés de leurs enfants. Ces petits enfants s'agenouillent sur le passage des chrétiens qui sortent, à droite, de la ville maudite, sous la protection de leurs anges; ils sont accueillis dans la troupe pieuse; et les anges eux-mêmes appellent avec la main ces représentants des générations à venir. Les chrétiens, en partant sains et saufs, ne s'aperçoi-

vent même pas de la mort qui plane autour d'eux; montés sur des ânes pour mieux rappeler la migration de la sainte famille, ils tiennent des palmes dans leurs mains, et lisent leurs livres sacrés; la jeunesse, la douceur et la sérénité sont peintes sur leurs figures. Les anges qui les conduisent portent dans le ciboire l'image de celui qui les sauve et qui anéantit derrière eux la perfide Jérusalem.

A côté de cette œuvre extraordinaire, à laquelle je ne pouvais m'arracher, j'ai remarqué d'autres dessins dignes aussi d'une grande attention. L'un d'eux représentait un groupe de combattants, dans le style le plus correct des bas-reliefs antiques; c'était quelque sujet tiré de la guerre d'Arminius contre les Romains; et comme je m'étonnais de trouver tant de pureté dans un homme que je venais de voir si plein de fougue, j'ai aperçu trois petits cadres qui ont ajouté à ma surprise en me montrant le même artiste sous une face nouvelle. Ceux-ci retracent un roman de Schiller qui est fort peu connu chez nous, *le Malfaiteur;* on y sent encore quelque chose de cette forte ironie de *la Maison des Fous*, tempérée cependant par un esprit plus fin, et ramenée aux proportions d'une moralité ordinaire. Sans cesser d'être lui, M. Kaulbach a rencontré Hogarth; c'est le même dessin original qui se fraie un chemin hardi entre le naturel et le comique, et qui n'abandonne jamais l'un

pour l'autre; c'est le même désir d'arriver à l'expression par le jeu des contrastes; ce sont presque les mêmes costumes et les mêmes mœurs. Dans le premier de ces dessins, on voit le mauvais sujet prodiguant sa fortune à sa maîtresse, qui tend son tablier pour recevoir toutes les ruineuses futilités qu'il lui apporte. Le chasseur, son rival, épie au dehors l'entrevue des amants, et attend l'heure de les perdre. Le second dessin, qui est le plus amusant, nous ouvre l'enceinte du tribunal devant lequel le chasseur a traduit son rival malheureux; il faut voir l'admirable bouffonnerie de cette scène, le nombre des interrogateurs, des greffiers, des secrétaires qui pullulent dans tous les coins, et qui nourrissent leur embonpoint avec les profits de l'humaine faiblesse; il faut voir le teint fleuri du juge, sa corpulence satisfaite, et l'impudence de son petit marmot qui fait des tartines entre ses jambes. Pourquoi a-t-on rassemblé tant de gens si gras, si insouciants, si oiseusement affairés? pour condamner ce maigre garçon, qui, n'ayant plus rien à manger, a tiré un coup de fusil sur un oiseau du ciel. Dans le troisième dessin, le mauvais sujet est sorti de prison; repoussé par sa famille, il veut, du moins, se faire bien venir des enfants du village, et leur distribue sa petite richesse; les enfants le lapident avec sa propre monnaie; à sa démarche indécise et à son amer sourire, on com-

prend que c'est au moment où la société se croit vengée, qu'elle a produit un méchant de plus. Tout cela est très spirituellement écrit et toujours pensé avec une simplicité et une force étonnantes.

Les amis de M. Kaulbach assurent qu'il a fait récemment de grandes études de couleur; je crois qu'elles se bornent à ce qu'un esprit intelligent peut apprendre en employant un mois à visiter les monuments de Vérone, de Padoue et de Venise. Mais à l'âge où M. Kaulbach est parvenu, peut-on si aisément suppléer à la nature? Les peintures, que cet artiste a exécutées dans les appartements de la reine, d'après le Faust de Gœthe, et qui sont pourtant une des œuvres les plus châtiées et les plus heureuses de son talent, laissent-elles encore quelque doute sur sa vocation? Par sa pensée hardie, par ses compositions puissantes, par son dessin original, l'auteur de la *Maison des Fous* montre assez tout ce qu'il y a de généreux et de fécond dans la nouvelle École allemande; par la froideur de l'exécution, par l'absence radicale du coloris, il en signale aussi les imperfections et les excès. Les vrais amis de l'art décideront si les défauts sont suffisamment compensés par les avantages.

Au XVIIe siècle, les artistes allemands qui allèrent faire leurs études en Italie, subirent l'influence des derniers ouvrages de l'École de Venise, et de celle de Bologne, et prirent pour la beauté et l'élégance

suprêmes les boursouflures de la décadence. L'exemple de M. Kaulbach m'autorise à conjecturer que les essais tentés de nos jours pour restaurer l'élément simple et primitif de l'art, détermineront les nouvelles limites du style, au point marqué par les maîtres les plus robustes et les plus fiers de la Renaissance. Il n'y a pas long-temps que lorsqu'on parlait de la peinture florentine, c'était pour accuser de manière le grand sentiment du dessin qu'elle a manifesté sous toutes les formes, et à travers toutes les époques; aujourd'hui, les Écoles qui sentent le besoin de se régénérer, comprennent bien qu'elles n'ont rien autre chose à faire que de sauter par-dessus la tradition vénitienne, d'où toute la décadence a procédé, pour ressaisir, avec la tradition florentine, le germe pur et primordial de l'art. Le dessin est la langue même de la peinture, dont les couleurs ne sont que le bruit. Florence est comme un livre sacré où sont écrits tous les dialectes de ce langage divin; les esprits à qui une organisation énergique, de hautes pensées, d'austères spectacles ont fait contracter l'habitude de l'accent grave, trouveront dans l'étude de Cimabué, une introduction aux grandeurs sévères de l'art byzantin; ceux au contraire qu'une nature délicate, une imagination heureuse, un ciel piquant auront doués de l'accent aigu, rencontreront dans Giotto

le type de l'expression naïve, de la mélodie simple et animée, de la grâce vive ; ceux enfin que les idées de notre époque, les tristes retours, les mouvements désordonnés, les abattements et les élans extrêmes, les caprices même les plus sombres ou les plus ardents, invitent à chercher des formes composées, pourront encore, dans les œuvres de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de leurs contemporains, puiser les éléments d'un idiome déjà mêlé et pompeux, au fond duquel subsiste cependant d'une manière impérissable, le souvenir protecteur des hautes époques.



XXVII

ΟΙ ΠΕΡΙ ΑΥΤΟΝ.

Sans promettre d'aussi fermes appuis à la dynastie de Cornélius, les autres élèves du maître méritent cependant qu'on les considère. Outre l'honorable désintéressement avec lequel ils s'effacent devant la gloire de l'artiste dont ils ont exécuté les dessins, ils ont aussi à nous offrir le talent de leurs propres ouvrages. Le premier travail auquel

on les appliqua, lorsqu'ils arrivèrent de Dusseldorf, est un vaste ensemble de peintures à fresque qui résument l'histoire des princes bavarois. Huit siècles se sont écoulés depuis que la maison de Wittelsbach règne dans le midi de l'Allemagne. On a choisi, dans les arcades qui entourent le jardin de la cour, seize champs architectoniques, sur lesquels on a voulu retracer une action militaire et une fondation pacifique de chacun des huit siècles de la maison souveraine; dans les courbures qui reposent sur les piliers, on a reproduit par des figures allégoriques le caractère des princes dont les tableaux opposés célèbrent la vie. Les figures valent mieux que les tableaux, par l'excellente raison que l'art allemand se prête plus facilement à la pensée qu'au mouvement. La muraille du portique où ces fresques sont peintes étant directement exposée à la pluie, l'humidité a gâté et taché leurs couleurs, qui devaient bien aussi avoir la crudité native des premiers essais de M. Cornélius. Des têtes de caractère, une ordonnance bien entendue, des motifs expressifs et savants, doivent faire pardonner ce que le premier aspect de ces peintures détrempées peut avoir de blessant.

Parmi les jeunes gens qui ont concouru à l'exécution de ces fresques sous la direction de M. Cornélius, et que de tous les points de l'Allemagne le maître avait successivement attirés autour de lui,

quelques uns se sont distingués par des qualités plus marquées. Eberle, de Dusseldorf, qui est mort en 1832, âgé de vingt-six ans, annonçait un génie grave et élégant tout ensemble, dont quelques beaux dessins symboliques, recueillis par mademoiselle Linder, donnent la plus haute opinion. M. Ch. Hermann, né à Dresde au commencement du siècle, poursuit, au milieu des transformations de l'école dont il est un des plus anciens élèves, le style austère, la manière roide et serrée des premiers temps; il a beaucoup coopéré aux peintures de l'église Saint-Louis. M. Forster, né aussi dans les premières années du siècle, à Altenbourg, en Saxe, d'une famille qui s'est livrée avec succès à la carrière des lettres, a lui-même reçu les hauts grades universitaires, et épousé la fille d'un des écrivains les plus originaux de l'Allemagne, de Jean-Paul; c'est un des esprits les plus cultivés de l'école. M. Foltz, né à Bingen en 1801, saisissant la nature avec facilité, l'exprimant avec gaieté et avec abandon, est parmi ceux qui ont le plus vivement rompu avec les pratiques sévères du maître et avec les enseignements de l'Académie. M. George Hiltensperger, né à Haldenwang, près de Kempten, en 1806, avait puisé dans l'ancienne académie de Munich une habileté réelle à laquelle les principes des novateurs et l'amitié de M. L. Schwanthaler, l'illustre sculpteur, ont donné une excellente appli-

cation. M. Wilhelm Lindenschmidt, né à Mayence en 1806, auteur d'une grande fresque peinte avec talent sur la façade de l'église du village de Sendling, est un des artistes les plus élégants qui aient su élever le genre aux limites de l'histoire. M. Eugène Napoléon Neureuther, né en 1806, à Munich, formé d'abord au paysage, est entré dans l'école de M. Cornélius en 1828. Il y remplit une fonction particulièrement honorée en Allemagne, celle de dessiner des fantaisies, des ornements, des arabesques; il a traité avec beaucoup de verve toute cette partie accessoire aux arcades du Jardin de la cour et à la Glyptothèque. Gœthe lui-même a loué les caprices de cette imagination toute gracieuse. Venu à Paris à la fin de l'année 1830, M. Neureuther y a orné de figures nos chants patriotiques; on comprendra sans peine que nous ne partagions pas, au sujet de ces compositions remarquables, le dédain officiel des Allemands.

Après s'être en quelque sorte essayés dans les fresques des arcades, ces artistes furent appelés à décorer les appartements du roi et ceux de la reine des peintures dont je vous ai trop longuement parlé pour y revenir. On leur adjoignit à cette époque un jeune homme plein de vivacité et d'esprit, M. de Schwindt, né à Vienne en 1802, et à qui son humeur, naturellement indépendante et satirique, faisait chercher une société plus animée

que celle de l'Autriche. M. J. Schnorr s'est depuis lors particulièrement attaché ce talent agréable et facile. Le château de Hohenschwangau, que le prince héréditaire de Bavière a fait restaurer, aux pieds des Alpes du Tyrol, a été orné aussi d'une manière charmante par ces brillants pinceaux, dont les œuvres semblent participer du charme de l'école française autant que de la sévérité de l'école allemande. M. le professeur Zimmermann leur a fourni une nouvelle occasion de se signaler en leur confiant l'exécution des cartons qu'il a dessinés pour les loges de la Pinacothèque.

Ces loges, au nombre de vingt-cinq, doivent représenter une histoire abrégée de la peinture moderne. Les treize que j'ai vues terminées offrent la biographie des peintres italiens jusqu'à Raphaël. La première exprime la pensée dominante de l'école bavaroise, qui était aussi celle des anciennes écoles italiennes, l'alliance de la religion et des arts. La seconde est pour ainsi dire une introduction d'histoire générale du Moyen-Age à l'histoire particulière de la peinture du même temps. La troisième nous montre Cimabué, qui apprit des Byzantins l'art qu'il enseigna à Florence. La quatrième est consacrée au Giotto, qui ouvrit, à la fin du XIIIe siècle, la série des artistes de la seconde époque; la cinquième à fra Beato Angelico, de Fiesole, qui, au commencement du XVe siècle, de-

vint illustre en ne voulant être que saint, et qui donna à la grâce de la seconde époque toute l'austérité et ensemble toute la douceur de ses célestes rêveries ; la sixième à Masaccio, qui, vers le même temps, ouvrait le seuil de la troisième époque et frayait la voie au Vinci, à Raphaël, à Michel-Ange; la septième au Perugino, qui, durant la dernière moitié du xve siècle, fit éclore les dernières fleurs de la seconde époque, les plus odorantes, les plus vives, les plus richement parées; la huitième à Mantegna, au Ghirlandajo, à Luca Signorelli, à André del Sarto, qui, avant Raphaël ou de son temps, firent des emprunts divers à l'antiquité païenne; la neuvième à Léonard de Vinci, le maître le plus complexe de la Renaissance; la dixième au Corrège, qui excella dans la grâce enjouée et dangereuse de la troisième époque; la onzième à l'école vénitienne, qui donna au byzantinisme[1], dont elle émanait plus particulièrement que toutes les autres écoles, ses derniers et ses plus imprévus développements ; la douzième à Michel-Ange, qui reproduisit aussi à sa manière la première époque dans la dernière; la treizième enfin à Raphaël, en qui toutes les traditions de l'art religieux se mêlèrent aux plus belles inspirations du polythéisme renaissant, et qui dut au miraculeux accord de ces influences si diverses sa perfection sans rivale parmi les modernes. Chacune de ces loges repré-

sente non seulement les traits principaux de la vie du peintre auquel elle est consacrée, mais aussi la figure symbolique de son génie et les portraits de ses élèves. La pensée d'un semblable travail n'a sans doute pas besoin d'être louée; si l'ordonnance de l'exécution manque de suite et de grandeur, c'est que dans cette histoire de l'art moderne, dont ils ont fouillé les monuments avec tant d'ardeur, les Allemands n'ont pas encore apporté la lumière des principes, si admirablement appliqués par Winckelmann à l'histoire de l'art antique.

Indépendamment des peintres qui suivent, avec plus ou moins de liberté, la voie ouverte par MM. Cornélius et Owerbeck au sein des hautes époques de l'art moderne, l'Allemagne du midi a produit des hommes de talent qui se sont frayé une tout autre route. Je vous ai parlé de M. L. Schwanthaler, dont les beaux dessins se rattachent directement au principe de l'antiquité grecque. Ce n'est pas encore ici le lieu de juger un artiste qui veut être avant tout considéré comme sculpteur; mais je ne dois pas renvoyer plus loin ce que j'ai à dire sur un des excellents ouvrages de M. Neher, que je retrouverai pourtant aussi dans un autre endroit. Une des vieilles portes de Munich, celle qui conduit à l'Isar, et qui a gardé le nom de cette rivière, a été restaurée d'après l'ancien plan par les ordres du roi actuel; elle dessine un triangle, dont chaque extré-

temberg a voulu faire représenter dans son palais, à Stuttgard, les principaux événements de ces chroniques de Souabe, que L. Uhland a si admirablement chantées. M. Gegenbauer, peintre du roi, chargé d'interpréter à son tour les chansons épiques du poëte, en a tiré les sujets de grandes fresques dont le naturel et l'éclat répondent aux qualités de son modèle, mais qui sont mal à l'aise dans des salles trop petites. Le *Siége de Stuttgard par l'empereur Rodolphe de Habsbourg*, l'*Entrée du comte Eberhard dans la ville de Tubingue*, la *Conquête de la bannière de l'Empire par Ulrich-le-Bien-aimé*, la *Fuite du comte Eberhard-le-Larmoyeur, surpris par ses ennemis*, l'*Assaut qu'il donne au château de Berneck*, la *Victoire qu'il remporte à Defingen, où il perd son fils chéri*, sont des pages animées et brillantes qui ne perdent rien au voisinage des travaux plus savants et plus recherchés de l'école de Munich; on y croirait voir une imitation de la manière vivante et réelle de M. Horace Vernet, si quelques effets romantiques n'avertissaient que le pinceau qui les a produits a conservé toutes les habitudes de l'imagination allemande.

Dans l'Allemagne du midi, dans la Bavière même, j'aurais encore à vous signaler un grand nombre de peintres remarquables, si je considérais leur talent et non pas les lumières qu'ils peuvent apporter pour la solution des grands problèmes qui intéressent

l'art contemporain. Le paysage, par exemple, et le genre sont cultivés à Munich par des artistes qui ne manquent ni de délicatesse, ni d'observation, ni d'esprit, et dont j'ai vu des compositions propres à être partout appréciées; mais ce n'est là ni votre affaire ni la mienne. Un seul paysagiste ayant participé en quelque façon à l'inspiration dominante de l'école, m'oblige à faire ici une exception en sa faveur. M. Louis Rottmann, né en 1798, près de Heidelberg, entreprit, en 1825, un voyage en Grèce, lequel, joint à un entraînement naturel à suivre les révolutions de la mode, lui suggéra la pensée d'élever le paysage à la hauteur du style monumental. Animé par cette louable intention, il a peint d'abord dans les appartements supérieurs de la Résidence de Munich des paysages historiques, où il a essayé de retracer tout ensemble des sites et des scènes populaires de l'antique Hellade. Quand on a vu ces belles pages symboliques où Léopold Robert a déposé le sentiment de la nature et de la vie des principales contrées italiennes, il est fort difficile d'être satisfait des efforts d'un talent qui n'a que de l'éclat et de l'esprit pour vous séduire. Aussi ne vous arrêterai-je pas plus long-temps devant les scènes pittoresques de M. Rottmann; vous y chercheriez en vain quelque conception frappante, une intime harmonie entre les figures et les lieux auxquels elles servent d'ornements.

Sous les arcades du jardin de la cour, à côté des fresques historiques dont je parlais tout-à-l'heure, M. Rottmann a peint, toujours à fresque, vingt-huit paysages qui montrent son talent sous un jour plus favorable et plus vrai. Ceux-ci cependant sont moins soignés et moins étudiés; mais la manière leste et hardie dont ils sont jetés, leur donne quelquefois un aspect qui saisit comme celui d'une belle ébauche. Il y en a dans le nombre, par exemple ceux qui représentent Florence et Rome, qui sont d'une négligence détestable; plusieurs autres sont d'un goût médiocre; mais le *Château de Trente*, le *Lac de Némi*, le *Golfe de Baya*, les *Rochers des Cyclopes*, le *Théâtre de Tuormina*, *Scylla et Charibde*, sont des motifs habilement compris et grandement esquissés. N'allez pas croire pourtant que ce soient des interprétations scrupuleuses de la nature : ce sont des croquis fantasques qui expriment plutôt la pensée que les formes du lieu qu'ils veulent reproduire; c'est une idée vivement conçue, rapidement saisie, hâtivement exécutée, par un procédé qui ressemble beaucoup à ce que nous appelons *chic* dans notre pays, mais plus large, plus intelligent, et quelquefois plus bizarre. La couleur de ces paysages est encore plus conventionnelle que leur forme; elle est composée de l'assemblage de trois tons principaux, le bleu, le jaune et le violet, qui sont habilement nuancés. L'effet général est ce qu'il

doit être; c'est de la peinture qui est bien placée au grand air. Au-dessus de chacune de ces fresques on lit un dystique allemand de la main du roi. Les sites qui ont été reproduits sont les points principaux de l'itinéraire que ce prince a suivi lorsqu'il a parcouru l'Italie. On annonce que M. Rottmann est chargé de peindre de la même manière un voyage en Grèce dans les arcades que l'on construit actuellement au fond du jardin de la cour, pour faire suite à celles que nous venons de parcourir. Le talent de M. Rottmann consiste à savoir faire des croquis et des abrégés; je ne pense pas qu'il ait jamais rien à gagner en essayant de dépasser les bornes de ce genre.

DE L'ARCHITECTURE

ET DE LA PEINTURE

DANS L'ALLEMAGNE DU NORD.

XXVIII

Dusseldorf.

Située sur la rive droite du Rhin, dans une contrée découverte, où viennent aboutir les plaines de la Westphalie et celles des Pays-Bas, la ville de Dusseldorf semblait destinée par la nature même à former une sorte de compromis entre le génie de l'Allemagne et celui des États Néerlandais. Son importance ne datant que du dernier siècle, ni l'his-

toire, ni l'art, n'ont eu le temps de lui imprimer un caractère propre qui pût agir sur les esprits, et balancer l'influence du climat et des sociétés voisines. Aussi, l'École qui a pris racine en ce lieu, est-elle, au rebours de celle de Munich, constituée sur les principes de l'indépendance absolue et de l'exacte imitation de la nature.

Dusseldorf ne renferme pas un seul monument historique; le dernier siècle lui-même s'y montre à peine dans les ornements profanes et contournés d'une église de Jésuites, et dans les constructions froidement régulières d'un palais qui est aujourd'hui le siége de l'Académie. Dispersés dans trois quartiers, qui n'ont presque entre eux aucun lien, les maisons offrent, dans le plus ancien, les hauts pignons hollandais; dans un autre, les lignes uniformes et perpendiculaires d'un camp militaire; dans le plus nouveau, la diversité des goûts de l'époque récente. Sur les ruines des vieilles fortifications que notre canon a renversées, un de nos généraux a fait planter un beau jardin anglais; et l'eau des noirs fossés, qui baignaient autrefois le pied des bastions, ne reflète plus aujourd'hui que l'aimable verdure des pelouses et des ombrages. L'architecture n'ayant aucun modèle dans cette ville, n'y a aucun intérêt présent; elle n'offre aux peintres qui s'y sont établis aucune occasion de développer les grandes ressources, et d'étudier les

hautes époques de l'art; ne leur donnant pas, comme à Munich, des fresques à peindre, elle les laisse dans l'ignorance des austères beautés du style. Il était pourtant nécessaire qu'un architecte apprît les règles de la perspective aux élèves de l'Académie; M. Wiegmann, qui a été chargé de ce soin, professe une admiration exclusive pour les plus anciens monuments de ce qu'on appelle, au-delà du Rhin, l'architecture allemande; il doit être assez curieux d'entendre ce jeune homme célébrer les antiques traditions, dans le sein d'une École qui n'en reconnaît aucunes, au milieu d'un peuple tout nouveau, sur un sol désert. C'est lui qui, par un livre dont ses amis mêmes blâment la violence, a donné le signal des tempêtes déchaînées contre M. de Klenze.

En l'absence de l'architecture qui seule peut enseigner le style, la sculpture, qui enseigne le dessin, est-elle florissante à Dusseldorf? Elle y est, au contraire, absolument inconnue. Un des professeurs les plus distingués de l'Académie, M. Sohn, fait dessiner ses élèves d'après l'antique. Mais qu'est-ce que l'étude de la bosse, auprès de la pratique de la statuaire elle-même? Phidias ne précéda-t-il point Parrhasius? Donatello et Ghiberti ne sont-ils pas les vrais instituteurs de Masaccio? N'est-ce pas en taillant les tombeaux de Jules II et des Médicis, que Michel-Ange se formait,

même à son insu, sans doute, à peindre la chapelle Sixtine?

Peut-on, du moins, trouver à Dusseldorf, dans une nature ardente, le sentiment de la couleur? Au pied des murailles de l'Académie, le Rhin promène ses immenses flots pâles, au-delà desquels s'étendent sans fin des prairies jaunissantes; le ciel germanique jette, sur toute cette vaste plaine, son dôme humide et gris. Ce que les Hollandais avaient fait autrefois dans leur société toute neuve, au milieu de leurs canaux, de leurs pâturages et de leurs brumes, est donc devenu l'unique ressource des artistes de Dusseldorf. S'enfermer dans l'atelier avec quelque modèle dont on étudie les moindres traits, durant les longues heures d'une vie uniforme; copier scrupuleusement les arbres rares, les petits brins d'herbe qu'on a devant soi; être envers le peu qu'on possède de la nature d'autant plus religieux qu'elle est elle-même plus avare et plus sévère, tout au plus s'élever à un sentiment contenu de l'existence privée et du paysage mélancolique, tels sont les exemples que les peintres des Provinces-Unies ont légués à ceux du duché de Berg. Joignez à ces influences confirmées par le climat, d'une part, les procédés de l'ancienne École française qui depuis Langer se sont maintenus à l'Académie, en dépit de toutes les innovations; d'autre part, l'autorité qu'est venue donner au naturalisme moderne

celui des anciens peintres allemands remis en honneur par le romantisme. Van Eyck, Gérard Dow, Vien, composent, si l'on peut parler ainsi, la formule historique des origines et des éléments constitutifs de l'École de Dusseldorf. Albrecht Duerer en marquerait, ce me semble, le plus haut idéal.

Je ne saurais trop m'étonner que M. Schadow ait été destiné à surveiller le développement de ces principes, qui me semblent entièrement contraires à ceux qu'il a lui-même embrassés. Né à Berlin en 1789, Frédéric Wilhelm Schadow est fils du sculpteur qui a élevé les statues des généraux du grand Frédéric sur les places de la capitale de la Prusse, et qui préside encore aujourd'hui l'Académie des Beaux-Arts de cette ville. Les premières études, faites sous les yeux d'un père dont l'âge suffit pour caractériser le goût, n'avaient été ni bien longues ni bien fructueuses, lorsque se fit sentir, au sein des écoles du nord, le premier ferment des idées romantiques. En 1811, M. Wilhelm Schadow partit, en compagnie de son frère Rodolphe, pour Rome, où, dès l'année précédente, M. Owerbeck avait été chercher un refuge; en Italie, son nom et la date même de son arrivée le recommandèrent mieux que n'aurait pu faire son talent à peine ébauché; quelques peintures à l'huile, où l'on pouvait observer une reproduction laborieuse et froide de la nature, n'avaient pu

donner une grande idée de son mérite, lorsqu'en se convertissant du catholicisme au protestantisme, comme la plupart des artistes au milieu desquels il vivait, il contracta une passion instantanée pour tous les sujets où le mysticisme pouvait se donner carrière ; en appliquant le système symbolique de la première époque de l'art moderne aux formes naturelles, grêles et élancées de la seconde, il se fit une sorte de manière, que les conditions organiques de sa nature et le développement même de son esprit contiennent dans des limites étroites. Il revint à Berlin en 1819, y fut accueilli par le parti jeune de la cour, et peignit quelques tableaux pour les temples de son ancienne religion, jusqu'à ce que la direction de l'académie de Dusseldorf, ayant été définitivement abandonnée par M. Cornélius, il la sollicita et l'obtint. Ce fut en 1827 qu'il en prit possession; la première exposition des ouvrages de ses élèves, qui eut lieu en 1828, donna la mesure de son enseignement, tout en faisant clairement pressentir la déviation inévitable qui allait suivre. Aux grandes et fortifiantes ambitions de la peinture monumentale, que M. Cornélius avait toujours entretenues autour de lui, on vit aussitôt succéder le soin modeste et scrupuleux de la peinture à l'huile, la recherche de la nature et de l'allégorie tout ensemble, l'affectation d'une certaine couleur pâle, d'un certain dessin patient et sec, d'une cer-

taine vérité sobre, que j'appellerai volontiers un naturalisme à jeûn. Il y a une sagesse, née de l'indifférence du tempérament et de l'orgueil de l'esprit, qui est fort à redouter dans les temps de révolution. C'est elle qui condamne aujourd'hui M. W. Schadow à diriger une Académie où ses opinions et ses croyances même reçoivent des démentis chaque jour plus violents. Catholique, partisan du symbolisme, écrivant même en faveur de la doctrine de l'Idéal, il voit le protestantisme, l'imitation de la nature, la souveraineté individuelle se constituer en école, sous ses yeux, par la main de ses élèves.

Les tableaux de M. Schadow ne sont point nombreux. J'ai vu à Berlin, dans l'église gothique bâtie récemment sur le marché du Werder, les *Évangélistes*, qui ne sont remarquables que par la continence parfaite dont le peintre y a fait preuve. L'église des Jésuites de Dusseldorf possède deux tableaux de la même main, tous deux assez ambitieusement composés d'une seule figure. La Vierge, que le premier représente, n'a de rapport sensible ni avec les grandes figures consacrées, ni avec la nature; le Christ, qui est le sujet du second tableau, rappelle l'Idéal de la seconde époque de l'art par la maigreur et l'élévation de ses formes, par la finesse du type et du modelé; mais par la froideur de l'exécution, il accuse trop les laborieux efforts

d'une nature insuffisante ou d'un siècle sans foi. A l'Académie, on peut voir un ouvrage que M. Schadow a interrompu pour aller rétablir sa santé en Italie, et qui représente les Vierges folles et les Vierges sages sur le seuil de l'éternité, à l'instant où le Christ vient en ouvrir les portes. D'un côté les Vierges folles ont laissé éteindre leurs lampes, et elles se sont endormies avec des songes trompeurs; de l'autre les Vierges sages veillent sur la lumière, et attendent avec prudence l'arrivée du juge. Ce sujet heureux a été traité par quelque sculpteur de la Renaissance sur les pilastres de l'une des portes latérales de Saint-Sébald à Nuremberg; il semble que M. Schadow, après avoir vu ces figures, ait supposé que, la porte s'ouvrant, le juge paraissait, dans l'attitude de la clémence, enveloppé de la lumière immortelle qui baigne les profondeurs célestes : voilà, en effet, tout son tableau. Le Christ qu'il y a peint se rapproche aussi du type de la seconde époque, plus, il est vrai, par la douceur lumineuse du corps et par les cheveux légers flottants sur le cou, que par la tête, qui manque peut-être de naïveté et d'expression à la fois; parmi les vierges, il y en a qui sont des rêves un peu pâles, et d'autres qui sont des portraits trop avoués. La meilleure peinture de M. Schadow que je connaisse, est un portrait de femme qui se trouve à Berlin dans le beau cabinet de M. Wagner, et qui, pour la per-

fection du travail, sinon entièrement pour la sévérité du dessin, m'a rappelé, quoique de loin, la manière de M. Ingres.

Le véritable chef de la nouvelle école de Dusseldorf, c'est M. Ch.-F. Lessing. Ce jeune homme, né en 1808, à Wartenberg en Silésie, est le petit-neveu de l'illustre auteur du *Laocoon*. Dès l'âge de vingt ans, il se fit remarquer parmi les élèves de M. W. Schadow; en 1830 il fixa plus particulièrement l'attention, en exposant un tableau où il avait représenté un roi et une reine assis sur la terre et pleurant. Quel était le deuil que portaient ces personnages souverains? Etait-ce celui de leur fils descendu au tombeau? Etait-ce celui de leur majesté méconnue par le siècle? Le champ était ouvert à la rêverie allemande. Outre sa hardiesse, M. Lessing faisait louer dès lors sa touche habile et ferme, et son scrupuleux respect pour la nature, lequel s'alliait encore avec une sorte de symbolisme. Ses instincts s'étant de plus en plus développés, il place aujourd'hui l'art tout entier dans l'imitation de la réalité, en lui donnant un sens à la fois strict et élevé, qu'on ne lui assigne, à ce qu'il me semble, nulle autre part. Il pense qu'un artiste est le produit direct du pays où il est né, qu'il en reçoit une vie propre, qu'il doit ne jamais en sortir, mettre toute son ambition à en exprimer fidèlement l'esprit et la forme, en un mot donner aux fleurs de son génie le carac-

tère du sol qui nourrit ses racines. Il soutient ce système avec la ténacité d'une humeur naturellement sombre et concentrée, ne discutant pas, ne causant pas même, agissant par l'exemple plus que par la parole, et ne prenant d'autres distractions à un travail opiniâtre que celles qu'on peut trouver dans la solitude des bois et dans les silencieuses fatigues de la chasse. Par cette ardeur toute latente, par la physionomie même du visage, il ressemble à Léopold Robert, qui s'était aussi, à sa façon et dans un climat plus heureux, élevé à l'intelligence de l'homme par celle de la nature.

Il ne faut donc pas être surpris si les œuvres de M. Lessing sont ordinairement consacrées à célébrer les protestations les plus vives auxquelles le sentiment de la liberté et l'esprit de race aient entraîné les Allemands. On a vu à Paris, dans l'une de nos dernières expositions, le tableau de la *Prédication des Hussites*, et on a pu y prendre une idée de la direction morale de l'auteur, de la conviction passionnée avec laquelle il se rattache au principe de la réformation. Le carton de cette page a un caractère plus vif encore, plus prononcé, plus grand surtout. La peinture me semble avoir refroidi et diminué l'impression de ce précieux dessin.

Un autre ouvrage que j'ai pu considérer dans l'atelier même de l'artiste, m'a montré avec quelle persévérance M Lessing poursuit la pensée de la li-

berté religieuse, et par quelle fatalite il est conduit à restreindre dans l'exécution l'effet de ses conceptions premières. Cette nouvelle composition représente Jean Huss devant le concile de Constance; tracée dès 1837 dans une esquisse à la mine de plomb, ébauchée ensuite dans une autre esquisse colorée, elle venait d'être dessinée sur une grande toile lorsque j'ai été admis à l'examiner. Quelle différence dans les trois traductions successives d'une même idée! La première esquisse est d'un dessin ample, puissant, animé, qui semblait fait pour être couvert d'une belle couleur vénitienne; Jean Huss y paraît debout, simple, fervent, au milieu du cercle de ses juges qui, à sa vue, laissent éclater toute la diversité de leurs sentiments. Les évêques opulents et fleuris considèrent le pâle réformateur avec une surprise toute nonchalante; quelques uns font voir que, parfaitement indifférents au fond des choses, ils ne songent qu'à jouir du spectacle d'un esprit jouant savamment avec les difficultés de la théologie, avec les artifices de la parole; d'autres, moins intelligents, se penchent à l'oreille des docteurs placés derrière eux, pour leur demander des éclaircissements et un avis. La fureur des moines célestins, placés aux derniers plans, contraste avec le scepticisme superbe et repu des prélats, et présage les cruautés du dénouement. La tournure tout-à-fait grandiose qu'on admire dans ce croquis

commence à s'altérer dans l'esquisse peinte ; à l'ironie énergique et pourtant contenue succède une gravité plus décente mais plus sèche ; un des plus beaux évêques et son docteur ont été remplacés par trois cardinaux assis, dont les inflexions sévères et pareilles sont comme le cri solennel et trois fois répété de la croyance catholique ; mais si la composition a gagné ce groupe admirable qui appartient au style sublime, elle a vu amoindrir, sans effet, la plupart des autres parties. Transportés enfin dans un cadre plus vaste, tous ces personnages y ont encore tellement perdu de leur puissance et de leur santé, que ce ne sont plus que de grands corps maigres et décharnés supportant de petites têtes qui ne suffisent pas à l'expression que le peintre a voulu leur prêter. L'habitude prise par l'école de Dusseldorff de dessiner d'abord avec le plus grand soin ce qu'on doit peindre ensuite sur la toile, l'étude excessive de ces espèces de cartons, refroidissent la chaleur salutaire de la première pensée, et absorbent toutes les forces qu'il faudrait réserver pour l'exécution. Michel-Ange disait qu'il fallait concevoir avec feu, et ne faire usage de la réflexion qu'au moment décisif où l'on prenait le pinceau.

Dans un grand tableau de M. Lessing, que possède l'Institut de Francfort, et qui montre, en une scène sombre, la tyrannie s'expliquant par l'a-

théisme, on regrette que le même appauvrissement de toutes les formes diminue l'impression d'une composition simple et d'une sage couleur. Ezzélino da Romano, ce Néron du moyen âge, y est représenté dans son cachot, refusant les secours et le pardon que deux moines lui apportent au nom de la religion. La maigreur de ces trois figures n'a rien qui rappelle l'essor idéal des œuvres de la seconde époque de l'art; elle s'allie avec une imitation minutieuse de la nature qui vient lui donner je ne sais quoi de vulgaire et de mesquin.

Les paysages de M. Lessing, qui sont sans contredit les plus remarquables qu'on fasse aujourd'hui en Allemagne, montrent son talent et son système sous leur vrai jour. Ce jeune artiste y reproduit avec plaisir les effets les plus prosaïques de la nature, et ses plus petits détails; mais il se fait pardonner ces défauts par le grand aspect qu'il sait néanmoins donner à l'ensemble. Il a exécuté de la sorte pour M. Wagner, de Berlin, deux tableaux tout différents l'un de l'autre. Dans le premier, qui représente un village assis aux pieds de grands rochers nus, au bord d'une prairie qu'arrose une eau claire, il ne s'est évidemment proposé que de copier avec exactitude un site donné; cependant par l'énergie même des oppositions, par la distribution hardie du jour, il a sauvé la trivialité littérale des parties et il est parvenu à fournir matière

à de longues rêveries. Dans le second, il ne saurait avoir voulu faire qu'un jeu téméraire d'imagination; il y a peint, au premier plan, un vaste rocher tout dévoré par l'ombre, au sommet duquel un château, noir aussi, dessine sa sombre silhouette sur les lumières du fond; il a fait glisser le jour dans une fissure profonde qui mesure toute la hauteur de la paroi, et sur laquelle le pont-levis est dressé; il a jeté, aux pieds de la montagne, un lac désert, et, sur les pentes, le chevalier gravissant en petite compagnie les roches désolées qui portent au voisinage du ciel sa formidable forteresse. L'imitation scrupuleuse des détails ramène ce sujet fantastique aux conditions de la plus expresse réalité. On peut faire la même remarque sur un paysage du musée de Cologne, qui représente un cercueil déposé sous le portique d'un cloître byzantin, au milieu de plantes lugubres et rachitiques qui s'affaissent sous le poids de la neige. On retrouve des qualités analogues dans une composition du livre publié sous le titre de Chansons et Images (*Lieder und Bilder*), où le duc Éric est peint, d'après la ballade de L. Uhland, sous la garde de son chien, à l'abri de sa haute et rude charpente. Ruysdael aussi avait trouvé le secret de produire de grandes impressions poétiques tout en ne paraissant être qu'un fidèle et minutieux observateur de la nature. Ce n'est pas au génie qui sait les plier à

ses besoins, c'est aux élèves dont ils dépravent les facultés, que les systèmes faux sont funestes.

M. Bendemann représentait naguère à Dusseldorf une croyance qui contribuait, non moins puissamment que celle de M. Lessing, à neutraliser l'influence du directeur de l'Académie. Ce jeune homme, né à Berlin en 1811, appartient à une race qui, longtemps opprimée, semble aujourd'hui vouloir ajouter l'illustration de l'art a la puissance de l'industrie. Il se fit remarquer à l'exposition de 1832 par le tableau des *Juifs en captivité*, qui appartient au musée de Cologne, et qui représente un groupe simple, assis au bord du fleuve de l'exil, au pied de l'arbre auquel sont suspendues les harpes de Sion. Les lignes rondes de l'art byzantin, qui ont dû éclore spontanément sous le crayon du peintre de cette scène hébraïque, n'empêchent pas son œuvre de ressembler presque de tous points aux ouvrages que l'école française produisait, il y a quinze ans, dans le passage de l'école classique de David aux grandes tentatives de nos romantiques. C'est du naturalisme légèrement relevé par l'imitation de quelques types syriaques. Le *Jérémie sur les ruines de Jérusalem*, que nous avons vu au Louvre, peut se rapporter aux mêmes principes, quoique, dans la figure du prophète, la ligne byzantine se dégage avec plus de force, et que, dans les femmes qui l'entourent, se fasse sentir une

élégance plus réservée et plus noble. Il me semble que M. Bendemann devrait chercher, avec plus d'efforts encore, dans l'étude de sa race, dans les souvenirs de sa religion, les traces de ce grand style oriental que personne ne pourrait appliquer mieux que lui aux représentations bibliques. Deux dessins qu'il n'a point exécutés m'ont frappé par la naïveté unie à la réflexion. Le premier représente Booz et Ruth sous des traits un peu germaniques; le second, une moisson dont les épisodes, au lieu d'être rassemblés sur un seul point comme dans le chef-d'œuvre de Léopold Robert, sont au contraire dispersés dans les champs, sous les arbres voisins, aux approches de la maison, avec une liberté pleine non seulement de grâce mais de science. M. Bendemann s'est rendu récemment à l'invitation du roi de Saxe, qui l'a appelé à prendre place à l'Académie de Dresde et à décorer quelques uns de ses appartements. Il a entraîné avec lui M. Jules Hubner, né en 1806, à Œls, en Silésie, esprit réfléchi et cultivé, qui avait pris dans l'école de Dusseldorf le rôle de critique et de modérateur. Cet artiste s'est fait connaître par des ouvrages où le dessin et la couleur sont largement employés; il a peint, pour la galerie de M. Wagner, de Berlin, une ingénieuse image du Christ enfant, et pour l'Institut de Francfort un grand tableau de Job, dont toutes les têtes, hautement conçues et encadrées par les ruines magnifiques du

palais renversé, se détachent sur une mer orageuse avec une vigueur et un effet qu'envieraient nos plus habiles maîtres.

M. Charles Sohn, né à Berlin en 1807, professeur de dessin et d'antique à l'Académie, sans se départir du réalisme qui est le caractère des artistes du nord, cherche à s'élever comme firent, au seizième siècle, certains élèves d'Albrecht Duerer, jusqu'au sentiment de la grâce italienne. La *Femme portant une guitare*, qu'il a peinte pour M. Wagner, de Berlin, a ce sourire profond, ce caractère mystérieux, incertain, qu'on admire dans les têtes de Léonard de Vinci. On a vu à Paris la gravure d'une composition où il avait cherché à traduire, avec leurs finesses exquises, les caractères divers des deux Léonore, si merveilleusement représentées par Gœthe dans sa tragédie de *Torquato Tasso*. J'ai admiré à Dusseldorf un tableau où le même artiste a repris sa première pensée et l'a complétée en peignant le Tasse sous les ombrages, tout près de la terrasse sur laquelle marchent les deux Léonore. J'oserai dire qu'il y a du Titien dans la beauté, dans l'expression, dans la peinture même, quoiqu'un peu lourde et cuivrée, de ces trois têtes. Le Tasse rêve dans un bosquet de lauriers et d'orangers; la duchesse d'Este qui s'avance, sans doute par hasard, avec la comtesse Salviati, s'arrête pour contempler le poëte; tandis qu'elle le considère, et que sa tête brune et souffrante s'incline

sous le poids de sa rêverie, sa main presse, sans le savoir peut-être, celle de la comtesse pour l'avertir de retenir sa voix, sa respiration même. La comtesse, que cet indice éclaire, observe à son tour sur la figure de sa maîtresse les traces de la passion qu'elle partage; mais le vif esprit qui brille sur son visage et l'or pâle de ses beaux cheveux disent assez qu'elle ne participera point aux douleurs de ce poétique amour. Quant aux accessoires, ils sont traités avec cette vérité crue, avec ce relief détaillé que l'école d'Augsbourg pratiquait à l'époque de la Renaissance, et dont j'ai vu le modèle le plus complet dans une vierge de Hans Burgkmayr, que possède M. Hertel, de Nuremberg. Le tableau de M. Sohn, quoique sentant peut-être trop l'étude, l'effort et la recherche de la réalité, est sans contredit une des meilleures peintures à l'huile que j'aie distinguées en Allemagne.

M. Adolphe Schrœdter excelle dans un genre qui sied particulièrement aux libres allures de l'école de Dusseldorf; il s'est posé en maître de la fantaisie, de l'arabesque, de la caricature, de l'*humour*. Tantôt il peindra, avec un ton piquant, de rudes paysans que le vin a mis aux prises, tantôt, d'une couleur légère, la forge poétique chantée par Uhland, que l'arbre centenaire couvre de sa large feuillée et que visite la gracieuse jeune fille. Puis il crayonnera, avec la verve de Cruicxans,

l'épopée burlesque de Don Quichotte; une autre fois, courant sur les traces de Callot, il fera une satire grandiose de Jean Bockold, le roi des anabaptistes. Mais dans ces scènes si variées, dans les compositions nombreuses dont il enrichit les publications de Dusseldorf, de Stuttgard et même déjà de Paris, il dépose l'empreinte d'un talent toujours sérieux, toujours énergique, toujours fidèle à la nature allemande; les ornements où il aime à enlacer et en quelque sorte à égarer les personnages créés par son imagination, affectent les formes les plus aiguës, les plus hérissées, les plus vigoureuses de la végétation; le chardon, qui revient si souvent dans la décoration des églises gothiques, semble être le motif dont M. Adolphe Schrœdter se plaise à reproduire habituellement les arêtes, les aspérités, les vives découpures; cette plante maintient dans ses dessins je ne sais quel caractère angulaire et particulièrement tudesque qu'on retrouve même dans sa physionomie où respire une force native et fantasque.

Beaucoup d'autres artistes d'un talent incontestable sont fixés ou passent dans cette vaste Académie de Dusseldorf, qui est comme le séminaire des peintres allemands. M. le professeur Hildebrandt, né à Stettin dans les premières années du siècle, est l'auteur de quelques uns des ouvrages de genre les plus renommés de l'école. C'est lui qui

a peint pour la galerie du comte Raczinsky, d'après un dessin chinois dont les peintres anglais avaient sans doute fourni le motif à ceux de Canton, un petit tableau des *Enfants d'Édouard*, qui, pour la grâce et le fini, s'approche beaucoup de celui de M. Delaroche. M. Steinbruck, homme aimable et instruit, a envoyé à la dernière exposition de Berlin une charmante rêverie sur les Elfes, peinte d'une couleur vraie et agréable, d'après une fantaisie de Tieck. Quand j'ai visité son atelier, il travaillait à une œuvre importante où il a cherché à réunir, comme dans une sorte de poëme, tous les enchantements du vieux Merlin. M. Muecke, artiste éclairé et plein de zèle, a étudié l'Italie, et, au retour, a exécuté une fresque dans l'église principale de la ville; ses cartons m'ont paru l'emporter considérablement sur les peintures auxquelles ils devaient servir de modèle. J'ai remarqué dans son atelier le dessin du *Couronnement de Frédéric Barberousse*, celui du *Songe de Criem-Hild*, celui de l'*Arrivée de saint Boniface au milieu des Germains*, surtout celui qui représente *Sainte Catherine portée au tombeau par les anges*, composition très distinguée qui rappelle une des plus belles fresques de Bernardino Luini, et avec laquelle un des derniers ouvrages de M. H. Lehmann a partagé cette réminiscence, et peut-être plus encore. M. Stilke de Berlin, qui avait d'abord suivi à Munich M. Cornélius, son premier

maître, est revenu à Dusseldorf, où la peinture à l'huile met à l'aise son goût naturel pour la couleur, lequel toutefois ne me semble pas suffisamment réglé; des trois dessins qu'il a consacrés à Jeanne d'Arc, celui qui représente la Pucelle faisant plier les reins de son cheval par l'énergique pression des étriers, m'a paru d'un caractère hardi auquel l'exécution a beaucoup enlevé. Dans les *Derniers moments de Lavalette*, commandeur des chevaliers de Malte, M. Kiltrich a groupé avec art des figures simples, expressives, réelles, étudiées dans les moindres détails de la physionomie et du costume, et qui rappellent, avec plus de force peut-être, les peintures finies d'un jeune homme qui s'était annoncé chez nous si heureusement, de M. Alexandre Hess. Dans un dessin qui représente Conradin jetant du haut de l'échafaud le gant relevé plus tard par Jean Procida, M. Pludmann a voulu sans doute imiter cette concision habile de composition qui distingue M. Delaroche; dans son *Entrée triomphale de Christophe Colomb*, il a rivalisé heureusement avec la vivacité et l'éclat de nos peintres de genre. Une ébauche de M. Folkært, l'un des derniers arrivés à l'école, m'a paru indiquer une tendance à se rapprocher aussi des allures dramatiques qu'affectent depuis dix ans nos tableaux de chevalet. D'autres jeunes gens entretiennent des relations plus directes avec les écoles qui es-

saient de se reformer dans les villes belges et dont on peut se dispenser de parler, parce qu'au lieu de ressaisir le principe de l'ancienne peinture flamande, elles n'offrent, jusqu'à ce jour, qu'une imitation gauche et provinciale des moindres qualités de l'École française. Parmi les paysagistes de Dusseldorf, entraînés tous par l'exemple de M. Lessing, j'ai remarqué M. Normann, qui donne à ses fonds des prestiges étonnants de lumière et de vapeur, mais qui, dans les premiers plans, réduit à un naturalisme minutieux, manque souvent, par un défaut commun à toute l'école, de puissance et d'effet.

Le palais des électeurs palatins, qui est devenu la résidence de l'Académie, a été transformé par les artistes qui l'habitent en une sorte de couvent, où tous les ateliers sont dans une communication incessante, où les étrangers ont un libre et continuel accès. Qui que vous soyez, dès que vous avez franchi le seuil, vous êtes un hôte auquel ni le plus célèbre ni le plus timide ne songent à rien déguiser; avant que vous ayez parlé, on vous demande votre avis avec une simplicité qui témoigne du désir de s'y soumettre; sans que vous ayez besoin d'insister, on vous découvre ce que partout ailleurs la pensée et le portefeuille garderaient mystérieusement. Tandis que vous passez d'une cellule à l'autre, vous voyez les groupes se former devant un chevalet, les anciens conseiller et louer les plus

jeunes, ceux-ci reconnaître ce service par leur franchise; partout la touchante fraternité des âmes aider libéralement aux progrès de l'art.

Ce que j'admirais dans cette réunion, ce que j'y cherchais aussi vainement me faisait penser à notre école de Rome, où tous les arts, sinon tous les esprits, se donnent la main, dans un lieu qui élève la pensée par la grandeur des souvenirs, et qui perfectionne les sens par la beauté des monuments et de la nature. Gardons-nous de méconnaître les bienfaits d'une institution que les peuples étrangers nous envient, et qui nous a été léguée par un siècle plus soigneux que le nôtre de la gloire nationale! Pour nous montrer dignes de lui, il faudrait songer à ce que nous pourrions ajouter, sur ce point comme sur les autres, à son magnifique héritage, et tâcher d'unir par le lien des sentiments, du goût, de l'éducation, toute cette jeunesse d'élite, qui célèbre en commun, dans les jardins de la Villa-Médicis, l'éternelle fête de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la gravure et de la musique. Nous approchons des temps où, à moins qu'ils ne soient condamnés à périr avec la civilisation tout entière, les arts doivent renouer ces liaisons intimes qui ont fait l'honneur de l'espèce humaine et leur propre force aux plus belles époques de l'histoire.

Si l'Académie de Dusseldorf ne rassemble point les éléments divers et essentiels de l'art humain que

la puissante volonté de Louis XIV a concentrés dans l'école de Rome, elle possède en revanche ce lien moral, cette association libre des intelligences et des cœurs, dont je regrette de ne plus trouver la trace chez nous. La politique prussienne, empreinte encore des énergiques sentiments de la jeunesse, le souvenir des tentatives récemment faites pour constituer un art germanique, le Rhin aussi dont le nom seul est un signe de ralliement pour toute la race allemande, contribuent à resserrer l'union des artistes de Dusseldorf. Le soir, qui les chasse de l'Académie, les réunit encore ailleurs. Outre les rencontres journalières auxquelles les jeunes ménages se plaisent, tous les samedis les artistes se retrouvent, à l'extrémité de la ville nouvelle, dans une sorte de club, où, avec l'heureuse indépendance des mœurs allemandes, chacun prend, à sa guise, le dernier repas, au milieu des conversations qui s'engagent; pour leur donner une direction positive et utile, on lit des poésies, des livres d'art, des lettres de quelque ami qui parcourt les pays lointains; toutes les trois semaines quelqu'un est tenu d'apporter une esquisse, une idée crayonnée, une œuvre complète sur laquelle chacun est appelé à donner son avis. On s'habitue ainsi à exercer et à souffrir la critique, de façon à garantir contre toute rupture les liens que chaque instant fortifie. J'ai été fraternellement admis à ces réunions où l'on

porte le costume allemand dans toute sa rigueur; je crois me rendre digne de cet honneur, autant par la liberté que je conserve que par l'émotio nque j'ai éprouvée. Un des hommes les plus distingués que j'aie rencontrés en Allemagne, M. Schnaase, auteur d'un excellent livre sur l'Art des Pays-Bas (*Niederländische Briefe*), menait les discussions, en n'ayant l'air que d'y participer; j'admirais comment en le plaçant au milieu de ces jeunes gens, la Providence avait pourvu à ce qu'ils eussent, en quelque endroit, un professeur de l'histoire des beaux-arts, dont l'absence se fait remarquer à l'Académie. Le cœur serré, je pensais à la France, où, au milieu de la richesse des talents et des ressources de toute espèce, l'on n'a ni ces associations bienfaisantes, ni ces hasards heureux.

La maison de M. W. Schadow est le centre habituel et l'œuvre de prédilection des artistes de Dusseldorf. M. Wiegmann, qui en a dressé le plan, y a montré un sentiment vrai des convenances dela vie privée, et, çà et là, un goût décidé pour les réminiscences de l'architecture romane. De jolies peintures à fresque, d'une petite dimension, d'une touche brillante et délicate, ornent les appartements du rez-de-chaussée, les trumeaux de l'escalier, les frises du salon. La composition exécutée par M. Muecke au-dessus de la porte du premier étage représente la poésie charmant, avec ses vagues

mélodies, des hommes auxquels elle dérobe son visage. Deux amants jouissent l'un par l'autre de ses chants qui n'éveillent plus que des souvenirs dans une femme plus âgée; un vieillard, déjà détaché de la terre, reporte à leur principe divin les accords qu'il entend, et s'essaie par la pensée à remonter avec eux vers le ciel; le paysage et les costumes florentins donnent une grâce infinie à cette belle idée. La frise du salon, composée par les élèves réunis de M. Schadow, et peinte seulement par les plus habiles, est une sorte de légende qui résume, par de jolies petites figures, les quatre âges de la vie humaine, les quatre saisons, les quatre heures principales du jour; elle indique parfaitement le caractère général de l'école par le naturalisme élégant et par les proportions réduites de ses représentations; elle en marque aussi les distinctions principales par la diversité qu'on observe en partant des fraîches peintures consacrées par M. Sohn à l'enfance, au printemps, à l'aurore, et en traversant les compositions où M. Steinbruck a exprimé d'un trait net et ferme la maturité, l'automne, le soir, pour arriver jusqu'au panneau où M. Lessing a représenté avec une admirable et sombre énergie la mort dans sa nudité, l'hiver dans son austérité, la nuit dans ses terreurs. Les autres appartements sont décorés de tableaux, composés et offerts par d'autres artistes. Ce sont des portraits de la

famille, des paysages du Rhin, des emprunts faits à la symbolique tempérée de la seconde époque. Lorsque M. Schadow est à Dusseldorf, tous les soirs sa maison est ouverte à ses élèves, qui y sont reçus et qui s'y plaisent comme ses propres enfants. Là on peut voir tout ce que la noblesse et la beauté du caractère ajoutent à l'autorité du talent.

Cette vie si affectueuse, si bonne et aujourd'hui si rare qu'on mène à l'Académie de Dusseldorf a pourtant aussi ses défauts. On s'y suffit tellement à soi-même, qu'on oublie tout ce qui est hors de là. Je m'étonnais d'abord que des jeunes gens si instruits et si distingués ignorassent jusqu'aux noms de ceux d'entre nos peintres qui ont le plus occupé le public pendant ces dernières années. Mais je fus moins surpris de voir M. Ingres, M. Delacroix, M. Schæffer inconnus à Dusseldorf lorsque je me fus convaincu qu'on y savait à peine ce qui se faisait en Bavière. Les artistes de cette ville sont à peu près les seuls en Allemagne qui aient pu trouver dans une association compacte la force nécessaire pour communiquer, d'une manière soutenue, à la peinture libre des tableaux le mouvement imprimé aux imaginations et à l'art dès les premières années de ce siècle; ils sont demeurés en possession d'envoyer leurs ouvrages à toutes les extrémités de leur pays, et ils en reçoivent en échange des éloges et des encouragements continuels; aussi traitent-ils un peu

l'Allemagne en terre conquise, et tout ce qui est fait hors de leur cercle, soit par leurs compatriotes, soit par les étrangers, comme non avenu. Leur attention et, si je l'osais dire, leur admiration sont complétement absorbées par les fourgons qu'ils font sans cesse voyager sur toutes les routes, et par cette perpétuelle exposition qu'ils promènent de ville en ville, à travers les forêts et les fleuves de leur patrie. C'est une ressemblance de plus qu'ils ont avec leurs voisins, les Hollandais, lesquels, isolés au milieu de leurs canaux et retirés dans leurs maisons bien fermées et bien discrètes, n'ont de pensée que pour les vaisseaux qui convoient leur fortune à travers les flots et les îles de l'Océan. Cependant pour se connaître soi-même parfaitement, il faut pouvoir se comparer à tout ce dont on se distingue, à tout ce dont on se rapproche. Si jamais l'école de Dusseldorf voulait ouvrir les yeux et les tourner hors d'elle-même, elle verrait que, sous les apparences de paix et d'union dont elle s'enveloppe, couvent des systèmes opposés et inconciliables; que le symbolisme catholique et le naturalisme protestant se gênent dans son sein au lieu de s'y modifier d'une manière salutaire; que l'amour égal des ancêtres, la passion de l'*altdeutsch* suffisent peut-être pour masquer momentanément ces dissentiments mais non pour les accorder; que le naturalisme, secondé par toutes les tendances du siècle, par l'es-

prit même de la société prussienne, par l'évidente supériorité de ses sectateurs, tendra sans cesse à réduire l'élan et l'objet du génie, et, après avoir rejeté les artistes en-dehors même des dernières époques du style et de l'art, les condamnera aux imitations strictes et triviales, qui font toute la gloire de cette sorte d'appendice ajouté par la Hollande à l'histoire particulière de la peinture. J'ai une opinion si haute du talent, du courage, de l'intelligence des artistes de Dusseldorf, que je n'hésite pas à croire que s'ils apercevaient ces inconvénients et ces périls, même aussi clairement qu'il peut être donné à un étranger de le faire, ils sauraient encore tirer, des dangers mêmes de leur situation, une force nouvelle pour s'assurer une place originale, inattaquable, éminente, parmi les diverses écoles de l'Allemagne.



XXIX

Francfort.

Un banquier de Francfort, M. Stœdel, mort en 1816, a légué à sa ville une fortune de plusieurs millions, pour la création et l'entretien d'un Institut des beaux-arts. Conformément aux volontés du testateur, cette fondation a pour but de former un musée, et de donner aux jeunes artistes, outre les premières notions de l'enseignement, le moyen de

les compléter par les voyages. Depuis 1828, elle est dirigée par M. Philippe Veith, qui a transporté dans son sein un des germes les plus précieux que le romantisme allemand ait dérobés aux grandes époques de l'art italien.

La ville de Francfort doit à son antiquité et à son importance actuelle, un aspect double et singulier. Au bord du Mein s'élève la petite église de Saint-Léonard, qui semble porter les dernières traces de l'architecture byzantine. Sur la place du marché, non loin de l'hôtel-de-ville, que la solennité de l'élection des chefs du Saint-Empire romain a fait surnommer le *Rœmer*, on voit une église carrée bâtie par Rodolphe de Habsbourg, à la fin du XIIIe siècle; le terme de la période gothique, dont ces deux édifices sont une expression particulièrement libre, est marqué par la cathédrale commencée dans les premières années du XVe siècle, et interrompue au XVIe. A considérer les maisons, qui, dans les vieux quartiers, ont conservé une forme plus originale et plus riche, on dirait que la bourgeoisie de Francfort, anticipant, dès le Moyen-Age, sur les tendances de notre époque profane, avait mis plus de soin et de luxe dans la construction de ses demeures, que dans l'ornement de celles de Dieu. Murs cuirassés d'écailles, façades peintes de paysages et de sujets d'histoire, pignons richement couronnés, hautes galeries de

bois sculpté, loges vitrées en saillie, tourelles aux angles, il n'est sorte de coquetterie qu'elle n'ait employée. Les juifs, si nombreux dans la ville qu'on a pu dire qu'elle avait été bâtie avec les débris de Jérusalem, n'ont pas peu contribué, par leur constance originelle, à y perpétuer les formes des anciens jours; quand on passe dans leur rue, toute de bois, toute noire, toute ébréchée par le temps, comme un vieux banc de la synagogue, il semble qu'on traverse le XIVe siècle lui-même. Des tours rondes et massives fortifiaient autrefois la cité libre, et ajoutaient à son caractère. Napoléon la dépouilla de cette pesante et solide armure, qui aurait pu devenir redoutable pour Mayence, où il avait établi la tête de pont de son empire. Sur les ruines de l'enceinte féodale se développent aujourd'hui d'élégantes promenades, où les équipages se donnent le plaisir d'imiter les courses et les rendez-vous du bois de Boulogne. Le Zeil est la Chaussée d'Antin de ce beau monde; les étrangers y trouvent toutes les ressources, toute la froide solennité des capitales.

Un artiste qui aurait voulu constituer dans cette ville une école capable de s'y perpétuer, aurait cherché sans doute à prendre à la fois racine dans les deux éléments qui s'y rencontraient, et à les marier dans ses principes. Le nouveau directeur de l'Institût de Francfort est si heureusement porté

par la nature même de son talent à comprendre et à consacrer cette union, qu'il me semble qu'on doit faire fonds sur les résultats de son enseignement, et sur l'avenir de l'école qu'il vient d'inaugurer à peine. Déjà, en entrant dans le musée dont la formation est remise à ses soins, vous trouvez, d'un côté, les salles où des épreuves des marbres du Parthénon, de ceux de Phygalie, et de tous les meilleurs morceaux de l'antiquité exercent au sentiment et à l'étude de la beauté parfaite; de l'autre côté, vous apercevez les appartements où des peintures rares mais exquises du Moyen-Age italien et du Moyen-Age allemand initient au grand secret de l'expression, et, en façonnant les élèves au caractère, leur apprennent, d'une manière plus familière et plus modeste, à interpréter la nature au gré des sentiments humains. Les dessins de loges de Raphaël tiennent avec raison le milieu entre l'empire de l'art antique et celui de l'art chrétien; le directeur de l'Institut de Francfort a cherché à rentrer, à sa façon, dans la route marquée par ce céleste médiateur.

M. Philippe Veith est né à Berlin en 1796; sa mère, fille du célèbre Moses Mendelsohn, le philosophe de la race juive, abjura le mosaïsme en épousant, en secondes noces, Frédéric Schlégel, qui renonçait au même instant au protestantisme pour devenir catholique avec elle. Formé par ce maître éminent M. Philippe Veith apportait à ses leçons

une nature intelligente et tendre qui en gardait profondément l'empreinte, et qui en tempérait à propos l'ardeur par une douceur innée; c'est de lui qu'il apprit à voir dans l'art les traces successives des grands changements de l'histoire, en même temps que l'expression idéale des immuables principes d'après lesquels le Créateur a façonné son œuvre; c'est de lui qu'il reçut l'exemple de nourrir son imagination avec sa vie, et d'abreuver sa vie aux sources suprêmes de la poésie; c'est sous lui qu'il commença à cultiver son intelligence et son cœur avant de s'exercer à manier le pinceau, qui ne saurait être qu'un instrument dans les mains de l'homme, et qui est ordinairement le seul objet de l'éducation des artistes. Ainsi armé de toutes pièces, il ne faillit point à l'heure décisive; et lorsqu'il arriva à Rome, où les promoteurs du romantisme allemand étaient déjà rassemblés depuis quelques années, il fit paraître, tout-à-coup, au milieu d'eux, non seulement l'élévation des idées et des sentiments, mais aussi l'habileté de la pratique, le charme du coloris, la beauté du dessin, qu'on avait souvent occasion de regretter dans leurs ouvrages. Au sein de la pieuse foule des peintres chrétiens, auparavant presque inconnus, et parmi lesquels chacun alors cherchait un maître à suivre, il semble qu'il choisit tout d'abord le Pinturichio, que j'appellerais volontiers le frère aîné

de Raphaël, et qui, en effet, tout en conservant la tradition pérugienesque, y porta une grâce plus mâle et plus mûre que celle de la première manière de son divin ami. Ce germe pur où la noblesse corrigeait suffisamment ce que pouvait avoir de précieux l'école ombrienne arrivée à son terme, me paraît marquer le point où l'art du Moyen-Age rencontra sa perfection dans l'aube même de la Renaissance; il fut développé par M. Veith pour la première fois avec un plein succès dans les fresques de la villa Massimi. Dans une *Judith* que possède M. de Quandt, j'ai vu le même artiste se hasardant, d'un autre côté, avec un bonheur non moins grand, sur le terrain commun à la seconde et à la troisième époque, ravir à l'école archaïque de Venise son ardente couleur, comme il avait emprunté leur beau dessin aux derniers peintres de l'Ombrie.

Dans une des salles de l'Institut de Francfort, M. Ph. Veith vient de terminer une vaste fresque que je n'hésite pas à signaler comme un des beaux ouvrages de notre époque, et qui retrace d'une manière abrégée et symbolique les bienfaits et l'histoire même du christianisme. Ce sujet est accompagné de deux sujets complémentaires qui forment, avec lui, une sorte de triptyque, et dans chacun desquels une seule figure allégorique est assise au milieu d'un paysage: au midi, c'est l'Italie sous les formes chastes d'une vierge fière,

sous de riches habits pontificaux, au pied du laurier, parmi les bosquets de pins élevés et les ruines des temples antiques; au nord, c'est la Germanie, fille blonde et rêveuse, vêtue de la robe impériale, à l'ombre du chêne druidique. Ces deux images, si gracieuses dans leurs grandes proportions, si poétiquement conçues, sont exécutées avec une réserve excessive, motivée sans doute par leur position accessoire.

Dans la page centrale, à droite, un barde, tourné vers la Germanie, appelait aux sons de sa harpe les générations qui sortent de leurs forêts conduites par une druidesse; mais tout-à-coup il sent sa vieille tête tomber sur sa poitrine par un mouvement involontaire, et les cordes de la harpe se briser sous ses doigts; la druidesse s'enfuit vers ses impénétrables asiles, où elle veut entraîner les populations avec elle. Mais les enfants de Teut ne suivent plus la voix de la prêtresse autrefois vénérée; ils demeurent frappés de surprise, saisis d'un charme irrésistible devant un spectacle nouveau. La Religion les a touchés de ses premiers rayons; debout au milieu de la composition, elle tient la croix dans la main et invite, par une vocation toute spéciale, les Germains auprès desquels saint Boniface s'avance déjà sur la frontière des bois. Jetée à pleines mains sur le groupe des barbares, la poésie relève par une expression ineffable le visage em-

blématique de la Religion. A la beauté miséricordieuse du Christ de la seconde époque, cette image unit la grâce plus tendre encore et plus profonde de la nature féminine; de nos jours aucun pinceau n'a tracé de figure aussi purement émue. Dans le fond, qui est composé avec une simplicité parfaitement accommodée au genre de la fresque, on aperçoit une église gothique dont les assises s'élèvent avec ordre; en avant de la demeure sainte, trois femmes, on dirait trois grâces chrétiennes, se tiennent debout et serrées sous le même arbre élégant et frêle; on reconnaît en elles l'Architecture, la Sculpture, la Peinture qui concourent à l'édification du temple. Leurs traits semblent empruntés aux muses les plus chastes du Parnasse de Raphaël; leurs attitudes plus droites et plus sévères ajoutent à leur sérénité et rappellent l'époque antérieure. La Religion amène avec elle tout le cortége de ses bienfaits, qui fait, à sa droite, le pendant du groupe des Germains placé à sa gauche. Une femme apprend à lire à un jeune enfant échappé des forêts; la Musique, la Poésie, la Chevalerie accourent sous des formes toujours transparentes et toujours belles. Au pied de l'éminence où sont rangés ces personnages, deux bourgeois chevauchent de compagnie vers la ville de Francfort, dont on aperçoit les clochers à l'horizon.

A qui n'aurait passé ni par les études ni par les sentiments que la nouvelle école allemande a parcourus au milieu des grandeurs de Rome, cette fresque fournirait sans doute une belle occasion de condamner d'une manière absolue la peinture symbolique. Quant à moi, si je sais ce qu'on doit au sensualisme de notre siècle, et combien il importe d'opposer une barrière solide à toute cette fausse richesse de l'esprit, qui est sans cesse prête à déborder sous les apparences de l'allégorie, je ne vois pas non plus qu'on puisse borner définitivement le champ de la peinture à l'histoire et nous défendre de satisfaire notre foi, ou de tromper notre scepticisme, par une application légitime de notre imagination aux idées qui nous sont propres et dont nous ne saurions trouver l'expression directe dans l'héritage des époques précédentes de l'art. Le dessin de cette nouvelle et grande fresque de M. Veith s'accorde merveilleusement au sujet; il est au-dessus de la réalité et affecte les formes sveltes et élégantes; le coloris est à louer, peut-être même avant toutes les autres qualités, à cause de la sobriété et de l'excellente convenance avec lesquelles il a été employé. L'esquisse de cet ouvrage, peinte à l'huile avec vivacité et éclat, suffirait pour prouver, à défaut de tous les autres témoignages, que le directeur de l'Institut de Francfort a reçu, à un degré élevé, le sentiment et le don de la couleur.

Dans sa fresque il n'a fait usage que des tons les plus chastes et les plus blonds; cependant il a su caractériser fortement ses Germains par les verts reflets de leurs abris, la Religion par la diffusion de la lumière, la Chevalerie par sa brillante parure, le paysage par l'azur de son ciel; mais il a fondu ces diversités dans un doux rayon d'or qui s'insinue partout et qui caresse l'œil sans jamais l'enflammer.

Dans le peu d'années que M. Ph. Veith a passées à Francfort, il a déjà vu sortir de son école deux élèves qui donnent les plus belles espérances et qui sont actuellement en Italie; l'un est M. Rethel, auteur d'un Daniel dans la fosse aux lions, qui rappelle le caractère sinon la manière d'Albrecht Duerer, et qui a été reproduit par la gravure; l'autre est M. Ramboux, de Trèves, dont j'ai vu des dessins très remarquables, conçus avec grandeur et avec aisance, d'après les principales scènes du poëme de Dante. Je serais injuste, si, parmi les peintres accrédités auprès de la société élégante de Francfort, je ne citais pas M. le professeur Oppenheim, auteur d'un beau portrait de Bœrne, conservé par les amis de cet illustre publiciste.

XXX

Weimar.

Dans la ville où vécurent Herder, Wieland, Schiller et Gœthe, il ne faut pas chercher des écoles archaïques protégées par d'antiques monuments. Sous les grands arbres du parc, auprès de ses eaux fraîches, on croit voir errer sans cesse les fantômes des hôtes pour qui le grand-duc avait planté ses jardins magnifiques. Les labyrinthes et les méandres, encore tout peuplés des rêveries des

poëtes, nourrissent l'imagination des peintres avec ces jeunes et brillants souvenirs. En Allemagne, la génération des philosophes a produit et inspiré celle des écrivains; celle-ci a enfanté et entretenu à son tour la génération des artistes. Nulle part cet ordre de succession, tout contraire à celui qu'on a observé chez la plupart des autres peuples, ne se manifeste aussi clairement qu'à Weimar.

La grande-duchesse de Saxe-Weimar a voulu tout ensemble consacrer la mémoire des penseurs qui avaient illustré sa résidence, et s'associer aux nouveautés qui honorent l'esprit allemand. Dans ce dessein, elle a convié l'art à représenter dans les appartements de son palais les créations que la poésie y avait enfantées. Mais pour mieux conserver encore, dans cette période nouvelle, le caractère littéraire de sa ville, elle y a appelé et imposé aux artistes un critique éminent par la sûreté de son jugement et par l'étendue de ses connaissances, M. Louis Schorn. Cet habile archéologue, qui a occupé une position distinguée à l'académie de Munich, ne peut manquer d'exercer une influence considérable sur les œuvres de l'art allemand, dont il contrôle en même temps les théories par des livres où le goût est uni à l'érudition, et par la publication de la Feuille des Arts (*Kunstblatt*), qui a acquis une autorité souveraine et légitime.

M. Neher, né, en 1806, à Biberach dans le royaume de Wurtemberg, formé par l'étude des chefs-d'œuvre de la dernière époque italienne, déjà connu par les excellents ouvrages qu'il a composés à Munich, a été chargé d'exécuter les peintures les plus importantes de la résidence de Weimar. La chambre de Schiller, qu'il a entièrement achevée, est une des productions les plus distinguées et les plus complètes de l'art allemand. Elle se compose de sept fresques principales, de moyenne proportion, peintes à hauteur d'appui sur des panneaux séparés, et de fresques plus petites, qui s'arrondissent avec grâce au-dessus des plus grandes pour les couronner et pour en développer l'idée. Le sujet des premiers morceaux est toujours emprunté à l'endroit décisif des drames du poëte: Fiesque poussé à la mer; Don Carlos aux pieds de la reine qu'il va quitter pour mourir; Thécla préférant l'honneur de son amant à la fortune de son père; la Fiancée de Messine entre les deux frères rivaux; Marie Stuart pliant le genou devant Elisabeth; Jeanne Darc sur le champ de bataille; Wilhelm-Tell au chemin creux, réunissent la liberté de la nature, l'éclat du coloris, un dessin élégant et des expressions habilement étudiées, où s'épanouit toute la pensée de l'auteur tragique. La chambre de Gœthe, où l'on a placé deux bas-reliefs antiques représentant la rencontre d'Oreste et d'Iphigénie

en Tauride, sera décorée par M. Neher de deux compositions principales tirées des deux Faust. Le peintre était forcé par les dimensions mêmes du lieu à employer les abréviations de la méthode symbolique; il a cherché à rassembler dans chacun de ses deux dessins, les scènes diverses et le résumé complet des deux poëmes qu'il avait à traduire; mais au lieu d'affecter la naïveté du style légendaire ordinairement réservé à ces sortes de représentations, il s'est modelé sur la science et sur la beauté des lignes grecques. Cet effort, non imprévu, mais nouveau dans la carrière d'un artiste qui avait montré jusqu'à ce jour plus d'élégance que de sévérité, me paraît signaler à la fois l'excellent effet des conseils de M. Schorn, et des tendances que l'art peut-être appelé à développer, avec une force chaque jour croissante, dans le nord de l'Allemagne. Dans les arabesques destinées à encadrer les deux grandes pages de Faust, M. Neher a porté déjà le style si loin, qu'il me semble destiné à ajouter aux gloires de Weimar une illustration digne d'elles et toute neuve.

Un jeune homme, né sans doute dans une famille française, et mettant à toutes ses œuvres le cachet du goût de notre nation, M. A. Simon, se distingue dans la même voie; il a dessiné pour la chambre de Wieland des arabesques qui représentent, sous les formes les plus ingénieuses et les plus pures, les

scènes féeriques d'Obéron. Les plantes et les fleurs, qui composent le lacis de ces peintures, au lieu d'être des objets de fantaisie, sont étudiées d'après la nature, à laquelle elles empruntent non seulement leur air de vérité, mais encore une signification particulière. A travers ce réseau élégamment tissu, se montre la foule des hommes et des esprits, accompagnés de tous les signes naturels qui indiquent leur caractère et leur rôle : Huon surprend le premier baiser sous l'ombrage des arbres, qui invitent aussi à cueillir leurs fruits; le serpent en offre d'autres au sein des herbes. L'Amour, monté sur le taureau, excite les passions. Au milieu des roseaux, au bruit des fontaines, Obéron éprouve auprès de Titania, endormie sur son sein, les ardeurs qui brûlent leur fils. La nuit, enveloppée de son diaphane manteau, trompe les envieux regards et fait tourner le fuseau des heures. Obéron, relevé de sa couche, descend vers la région des mauvais génies pour conjurer celui que le bonheur des amants irrite, et que les songes avertissent de son impuissance. Le charme d'une semblable composition ne saurait être entièrement révélé que par le dessin lui-même. Il est à regretter que M. A. Simon n'ait point exécuté ce qu'il a si heureusement conçu. La finesse du trait par lequel il a fixé ses imaginations élégantes, a trop perdu au mélange des couleurs chargées que le peintre a employées. M. Presler,

auteur des grandes compositions qui décorent cette chambre, y a représenté de beaux paysages dont le motif est souvent original, dont les fabriques ont de la grandeur, dont la touche est brillante, et où quelques figures méritent aussi d'être louées.

D'autres travaux succéderont à ceux que je viens d'indiquer; tout doit faire espérer qu'ils porteront la marque du même esprit, et qu'ils donneront l'exemple du goût à l'Allemagne, habituée à en chercher les modèles en Saxe. Ils recommanderont aussi, sans doute, non seulement la vérité et l'élégance des formes, mais encore le soin de l'exécution et l'étude de la couleur. Ce dernier mérite, trop rare en Allemagne, peut s'appuyer à Weimar sur des traditions respectables. C'est dans cette ville qu'on trouve la tombe du vieux Lucas Kranach, qui, après avoir partagé la fortune et la prison de l'électeur Jean-Frédéric, vint encore s'associer à ses derniers jours en ce dernier asile d'un pouvoir autrefois si considérable. Doué d'une couleur large et facile, qu'on l'a soupçonné d'avoir empruntée aux Vénitiens, Kranach est, au milieu de l'ancienne école allemande, un artiste unique, mystérieux, presque sans rapport avec la foule de ses compatriotes. Doit-il, dans notre siècle, avoir des héritiers en ce même lieu qu'il a illustré par son génie et par sa vertu

XXXI

Dresde.

Si elle avait été aussi bien servie par les révolutions de l'histoire que par les complaisances de la nature, la capitale de la Saxe exercerait aujourd'hui, au-delà du Rhin, une influence toute-puissante sur la direction des affaires politiques et sur le développement de l'art. L'Elbe, qui baigne ses murailles, semble destinée à devenir l'artère principale du

commerce allemand, et l'une des parties les plus importantes de la route qui conduira, avant peu d'années, les peuples du Nord vers l'Adriatique et vers l'Orient. Les montagnes qui ralentissent le cours du fleuve aux abords de la ville, la ceignent comme d'un vaste rempart dans lequel elle respire à l'aise au milieu des richesses et des abris d'un admirable paysage. L'initiative des grandes idées, l'avénement des princes intelligents, n'ont point manqué à cette contrée pour lui donner l'occasion de mettre à profit les bienfaits de sa situation. Quelle fatalité a rendu presque vains ces rares avantages ?

Dresde dut sa première puissance au duc Albert, qui commença, à la fin du xve siècle, les prospérités de la branche cadette de Saxe. C'est le fils de ce prince, le duc Georges, célèbre par son animosité contre Luther, qui fit bâtir le palais qu'habitent encore les rois issus de lui. Ce bâtiment, dessiné par un artiste italien, dès les premières années du xvie siècle, offre, dans sa cour principale, les traces intéressantes d'un style à la fois mesuré et libre, qui, tout en respectant les formes féodales du Nord, introduisit le rhythme savant de la Renaissance. Le neveu du duc Georges, Maurice, pensa faire de Dresde le boulevard de la Réformation, et la capitale de l'Allemagne septentrionale; mais la mort qui le frappa avant le temps ne lui permit pas d'exé-

cuter ses projets et les légua à des héritiers incapables de les poursuivre. A la fin du XVII[e] siècle, lorsque ce pays tout peuplé de protestants et qui avait paru vouloir tirer de leur religion une nouvelle force politique, vit ses princes retourner au catholicisme pour obtenir le gouvernement de la Pologne, une ère d'apparente splendeur, qui n'était que l'épanouissement tardif et le pompeux déclin de la pensée du duc Georges, sembla ranimer l'importance politique de la capitale, et en même temps son goût pour les arts. Dès lors commencèrent à s'élever, sur les deux rives de l'Elbe, ces édifices où les formes contournées de la décadence italienne étaient encore corrompues par l'imitation des bizarres caprices de la porcelaine qui venait d'être naturalisée dans ce lieu même : les palais *rococo*, avec leur surcharge de fleurs, avec leur attirail de boucles, de redents, de griffes, d'excroissances vermiculées qui les font ressembler aux vieilles pendules de Meissen ou de Sèvres; les palais japonais avec leurs toits relevés, et leurs cariatides asiatiques; les temples protestants avec leurs coupoles appuyées sur des conques gigantesques; les églises catholiques avec toutes leurs murailles et toutes leurs statues sans repos, avec toutes leurs lignes tournantes, avec tous leurs cintres brisés, avec tout leur échafaudage de colonnes et de terrasses, ont devancé et surpassé sans contredit les extrava-

gances que la France a consacrées dans le même genre, et auxquelles le nom de madame de Pompadour est demeuré attaché. Raphaël Mengs et Winckelmann s'élevèrent pourtant au milieu de ces monuments, qui intéressèrent sans doute leur imagination avant de blesser leur goût et de le provoquer aux réactions dont ils furent les promoteurs. Un cabinet d'antiques, et une galerie de tableaux, formés aussi dans la première partie du dernier siècle, avec les dépouilles des plus riches collections de l'Italie, offrirent des modèles plus précieux et plus purs; sous leur influence, et sous celle des Italiens qui remplissaient presque un village entier aux portes de Dresde, commença à se développer une école locale dont les principes ne furent point d'abord bien fermes ni bien élevés. Dietrich (1712-1774), l'un des plus célèbres d'entre ces peintres, passait de l'imitation de Rembrandt à celle des Carraches; dans le paysage, il avait la prétention de réunir les manières diverses de Berghem, de Salvator Rosa, et de Claude Lorrain. Cette bizarrerie s'accordait avec celle de l'architecture contemporaine.

Le partage de la Pologne interrompit ces prospérités. Les guerres de notre siècle, qui semblaient d'abord leur ouvrir un nouveau cours, ont fini par suspendre sur Dresde la menace des maux qui ont réduit Varsovie au rang de ville subalterne. Par

ses idées, par ses chemins de fer, par toutes les insinuations de la flatterie et de l'intérêt, la Prusse prépare la conquête de la Saxe; chaque jour elle s'en assujettit la capitale et les cités considérables. M. Schinkel, qui a imprimé, dans ces derniers temps, une sorte de mouvement aux artistes de Berlin, élève des monuments et étend l'influence de son goût jusque sous les fenêtres du palais du roi de Saxe. Louis Tieck, qui conservait à Dresde les dernières traditions de la grande génération des poëtes, reçoit une pension du nouveau roi de Prusse, avec l'invitation de venir occuper, chaque année, pendant quelques mois, la chambre de Voltaire à Sans-Souci. Leipsick, qui par l'importance de son université et de son industrie balance la suprématie de la capitale, est choisi par les Prussiens mêmes comme un des passages de leur commerce, et se rallie sensiblement à leur manière de penser et de sentir.

Pour résister à ces séductions et à ces envahissements, il semble qu'il ne reste guère à Dresde que le souvenir de notre alliance, et l'assurance de notre sympathie. Malgré tous les malheurs qu'elle a attirés sur eux, l'amitié de la France est chère aux Saxons, peuple sérieux et constant qui, depuis la Réforme, a toujours accordé ses vœux et ses efforts à l'avancement de l'espèce humaine. Les bienfaits de la nature, qui les a traités avec une faveur spé-

ciale et qui règne librement jusqu'au milieu de leurs villes, concourent à entretenir chez eux cette heureuse indépendance de l'esprit qui les rapproche de notre goût. La musique, qu'ils cultivent avec une supériorité reconnue, façonne leurs sens et leurs âmes à une élégance voisine de la nôtre. La poésie et les lettres, qui ont pris, au milieu d'eux, des allures tout à la fois gracieuses et savantes, achèvent de mettre leurs esprits en rapport avec les formes de notre civilisation. Un théâtre qu'on bâtit à Dresde, et qui peut compter parmi les grandes entreprises de l'Allemagne, a été dessiné par un architecte plein de savoir, M. G. Semper, en conformité avec les idées qui prévalent en France; il est orné de ces petits ordres de la Renaissance, de ces pilastres mesurés avec sobriété, dont on admire les fines nervures dans notre école des Beaux-Arts, et dont il faut reconnaître, pour être toujours juste, que le goût allemand a peut-être un peu alourdi les profils; de jeunes artistes ont été directement appelés de Paris, pour mettre le sceau de notre délicatesse, de notre vivacité, de notre précision, dans les décorations de ce monument. La Synagogue, nouvellement érigée au milieu des jardins de la capitale de la Saxe, serait, même dans notre pays, un édifice irréprochable, tant les formes orientales y ont été employées avec bon sens, tant les couleurs qui couvrent le bois dont elle est

construite sont disposées avec art, tant le plan et les ornements y révèlent un sentiment tout français des convenances.

En même temps que le goût se perfectionne sous ces influences, les études sérieuses que des hommes éclairés consacrent aux antiquités de leur pays semblent montrer que le patriotisme de la Saxe a, dans l'intelligence même des habitants, des garanties qui confirment celles de la constitution politique. Parmi les plus récents et les plus distingués de ces travaux, il faut citer les investigations du docteur Klemm, sur les armes et les instruments de la vie domestique des anciens Saxons, et la précieuse publication du docteur Puttrich sur les monuments religieux dont le Moyen Age a doté sa patrie (*Denkmäler des deutschen Baukunst in Sachsen*). Peut-on augurer de ces signes que Dresde demeurera long-temps encore le centre d'un peuple et d'une école libres ? C'est sans doute pour l'avantage de notre espèce que la destinée se dérobe à nos yeux dans les profondeurs de l'avenir.

La peinture a suivi, avec des fluctuations toutes semblables à celles de l'architecture, le mouvement des esprits et des événements. Quand j'arrivai à Dresde, Friedrich venait de mourir; je vis dans une des salles de l'Académie un paysage où cet artiste extraordinaire paraissait avoir exprimé sa



dernière pensée. Sur les premiers plans, les faucheurs entassaient, à l'heure du soir, le foin qu'ils avaient coupé dans la journée; à gauche, la prairie était échancrée par une mer froide, dont les vagues crues déferlaient sur la rive avec une sorte d'amer dédain qu'on eût pris pour la suprême ironie des tempêtes passées. A droite, au-delà des meules, au pied d'une colline, les décombres noirs, ravagés, funèbres, d'une demeure féodale, formaient comme le chant de mort des vanités humaines. Sur la crête de la colline, des bois dépouillés étalaient leurs ramures sèches et grêles, et semblaient associer la ruine de la nature à celle de l'homme. Sur ce triste spectacle de la terre, le ciel étendait son dôme serein mais austère, qui ne permettait pas de séparer la terreur de l'espérance. Dans ce tableau, tout indiquait que l'auteur était un des adversaires hardis du système de l'imitation exacte, et un des artistes qui marquaient avec le plus d'éclat la transition de l'idéalisme de la première époque du goût allemand au romantisme de la seconde.

Né en 1776, à Greifswald, près de Stralsund, en Poméranie, Gaspard Friedrich se forma à Copenhague, lorsque la gloire d'Asmus Carstens y était toute vivante; il vint à Dresde en 1795, et y fut nommé professeur en 1817. Jeune encore il perdit, à ce qu'on raconte, au milieu des glaces, un frère qui s'y était hasardé sur sa foi. Il fut si vivement frappé

par ce malheur, que son imagination en prit à jamais le deuil; tout ce que la création a de plus désolé et de plus lugubre a servi d'expression, pendant de longues années, aux mornes pensées de cet artiste. Un vaisseau brisé, désert, captif dans les glaces vertes; une mer ensanglantée par le soleil, confondue avec le ciel, présentant d'effrayants prodiges aux yeux d'un homme qui rêve seul sur la grève; un arbre foudroyé qui se meurt au milieu d'une fraîche prairie; un oiseau nocturne perché sur une branche morte et chargée de neige, tels sont les sujets que Friedrich traitait de préférence pour exprimer la tristesse de son âme. Par le sentiment il rappelait assez souvent les pages mélancoliques de Ruysdaël; par la composition ordinairement fantasque, par l'exécution à la fois minutieuse et arbitraire, il s'éloignait considérablement du maître hollandais, et se rapprochait, avec toute la différence des idées modernes, de l'ancienne école allemande. Parmi les héritiers de sa manière hardie et de son talent élégiaque, se distingue l'un des plus célèbres physiologistes de l'Allemagne, M. le docteur Carus. Un artiste norwégien, fixé à Dresde, M. Dahl, connu par un excellent ouvrage sur les monuments de bois de son pays (*Denkmale der Holzbaukunst in Norwegen*), semble imiter parfois les sombres images de Friedrich, tout en affectant pour la réalité un

soin qui refroidit l'intérêt et exclut presque toujours la pensée.

Maurice Retzsch, né à Dresde le 9 décembre 1779, sorti en 1798 de l'atelier d'un enlumineur pour entrer à l'Académie de sa ville, fut celui de tous les artistes saxons qui s'associa avec le plus d'éclat et de spontanéité au mouvement romantique de 1811. Il prit une part active aux campagnes, où la liberté germanique pensait se retremper, et où l'art seul emprunta des forces nouvelles aux traditions du passé remis en honneur. C'est au milieu même de ces guerres, en 1812, que M. Retzsch publia, d'après le Faust de Gœthe, des dessins qui devinrent bien vite populaires chez nous, et qui, aux yeux d'un grand nombre de nos compatriotes, sont encore l'expression favorite du génie de l'Allemagne. L'auteur de ces planches remarquables avait déjà visité l'Italie ; mais il semble, à en juger par son œuvre même, qu'il était demeuré étranger aux grandes études de style que ses compatriotes commençaient alors à peine dans leur solitude de Rome ; il n'avait pu emprunter aux époques supérieures de la peinture italienne que ce goût des lignes simples, des inflexions aiguës, des vives découpures auquel Flaxman s'était aussi formé, avec un plus haut sentiment, avant qu'on n'eût entièrement pénétré le secret des origines de l'art. Il n'est donc pas surprenant que les compositions

de M. Retzsch aient paru moins savantes, et, sous certains rapports, moins inspirées que celles de M. Cornélius et de M. Owerbeck; mais dans leur originalité plus modeste, elles ont l'avantage de porter les traces naïves des premiers essais de l'innovation, et d'initier avec un charme facile à l'esprit de la poésie et de la vie allemandes. Les dessins de Faust sont, à mes yeux, les meilleurs qui soient sortis de la main de M. Retzsch; ceux que le même artiste composa en 1822, pour une édition de Schiller publiée par M. Cotta, trahissent la recherche de ces tournures puissantes, mises dès lors à la mode par les œuvres de M. Cornélius; mais en affectant la grandeur de l'expression, ils ne parviennent trop souvent qu'à exagérer l'épaisseur des torses et la hauteur des statures; ils se recommandent plus favorablement par l'étude charmante et tout-à-fait locale des intérieurs, auxquels Albrecht Duerer et Rembrandt, fidèles interprètes du génie de leur nation, ont emprunté des effets si particuliers et si piquants. Peintre remarquable de portraits, habile même à concentrer dans une miniature toutes les diversités de la physionomie humaine, M. Retzsch a voulu exprimer par une suite de figures les principales créations de Shakspeare; en 1827, il a fait paraître le résultat de ces poétiques études, dans une sorte de galerie dont les têtes ont le défaut de se trop ressembler entre elles, peut-

être de rappeler trop aussi les types peu variés qu'il avait déjà placés dans ses collections précédentes. Usant plus familièrement du crayon, il manie du reste le pinceau avec une grâce qui se complaît aux tons fins, aux claires ombres du Corrége, et que les grands efforts des écoles plus récentes empêchent qu'on apprécie en Allemagne à sa juste valeur. Il me souvient d'avoir vu à Paris, chez M. David (d'Angers), un tableau de la main de M. Retzsch, représentant le Christ enfant sous un tiède ombrage, où l'on voyait à la fois une réminiscence des procédés de Raphaël Mengs, une imitation de la couleur plus sobre et du dessin plus ressenti de la nouvelle école, l'amour de la nature, un charme simple et vrai. Il suffirait d'avoir vu cette page pour classer M. Retzsch au rang des artistes distingués qui ont marqué la transition de la première à la seconde époque du goût allemand.

M. Charles Vogel de Vogelstein représente une des évolutions particulières que le romantisme a dû subir, loin du théâtre de ses premières études, au milieu d'une cité tout imprégnée de nos mœurs et de notre esprit. Né à Dresde, le 26 juin 1788, fils d'un peintre qui s'est fait remarquer par quelques œuvres estimées et par des écrits judicieux, il alla, dès 1808, exercer son art à Saint-Pétersbourg, où il obtint l'amitié et les conseils de Joseph de Maistre. Revenu dans son pays en 1812, il partit l'année

suivante pour Rome; là il s'associa à toutes les recherches, à toutes les pensées de ses compatriotes; l'un des premiers il embrassa le catholicisme dans la crise même d'une maladie qui entoura sa conversion des apparences d'un miracle. Il fit du reste, en Italie, outre un assez grand nombre de portraits distingués, des études précieuses d'après les principaux ouvrages de Giotto, de Fra Beato Angelico, du Perugino, artistes immortels dans la succession desquels on lit toute la force, toute la pureté, toute la richesse de la seconde époque de l'art italien, modèles séduisants mais dangereux qui, de tout ce qui les avait précédés et suivis, n'ont presque rien laissé paraître à l'attention des novateurs allemands. Le sentiment qui respire dans ces dessins, dont quelques uns sont d'une beauté exquise, a passé naturellement dans plusieurs tableaux qui ont marqué la première époque du talent de M. Vogel, et qui comptent, à mon avis, parmi ses meilleurs ouvrages. *L'Annonciation* et *l'Enfance de la Vierge*, que l'auteur a rapportés en Allemagne en 1820, sont deux sujets où la candeur de la foi, la pureté du coloris, la naïveté du dessin excusent, à mes yeux, bien des réminiscences. Quoique la douceur naturelle de son caractère semblât devoir le retenir dans cette voie de la peinture fine et gracieuse, M. Vogel, de retour à Dresde, entreprit d'agrandir sa manière pour abor-

der de vastes compositions monumentales. Sur les bords de l'Elbe, à l'entrée de la Suisse saxonne, dans les constructions récemment ajoutées à ce pavillon chinois de Pillnitz, élevé pour une intrigue d'amour, et célèbre depuis cinquante ans par la conspiration des monarchies européennes, il a successivement décoré la lanterne et les arcs d'une salle à manger, le plafond et les murs d'une chapelle. Dans la première de ces deux œuvres, exécutée à l'encaustique, l'Architecture, la Sculpture, la Peinture et la Musique, représentées sur fond d'or, dans les arceaux déterminés par la courbure de la voûte, alternent avec des figures symboliques de l'Inspiration, de la Réflexion, de l'Assiduité et de la Grâce, qui se détachent sur fond bleu, dans les pendentifs de la coupole. Ces images, trop librement imitées des fameuses peintures de la Farnésine, montrent le talent de M. Vogel prêt à abandonner l'austère naïveté de sa première manière, pour se livrer, sans autres conseils que ceux d'un goût plus gracieux qu'infaillible, à une imitation fleurie de la nature. Ce système commence à prévaloir dans quelques unes des peintures à fresque qui ornent la chapelle de Pillnitz, et qui représentent l'histoire de la mère du Christ. La Mort de la Vierge, retracée sur un des trois compartiments du plafond, est encore d'un style soutenu, dont la fermeté même contraste avec la douceur habituelle des conceptions de l'au-

teur; mais l'Assomption et le Couronnement, qui remplissent les deux autres compartiments, offrent des types, des ornements, une méthode qu'on ne saurait guère comparer qu'à ce qu'on a vu chez nous sous la Restauration. Le même mélange se fait observer dans les sept fresques exécutées sur les murs latéraux de la chapelle, dont les premières sont encore marquées au coin d'une grâce simple, limpide, parfois même excellente, tandis que les suivantes perdent les traces de l'art en poursuivant celles de la nature. Dans les tableaux qu'il peint aujourd'hui, on dirait que M. Vogel s'attache surtout à reproduire ce léger et brillant coloris qui distingue l'école anglaise, et qu'il a souvent employé avec bonheur dans les portraits. J'en ai vu un où il avait représenté une noble dame de Vienne, avec des couleurs si fraîches, et tout à la fois si poétiquement nuancées, qu'il me semblait que ce fût Th. Lawrence lui-même qui les eût assemblées sous l'inspiration de ce sentiment des mélodies musicales si justement mis en honneur par Gœthe. M. Vogel se fonde sur des théories qui honorent plus son esprit qu'elles ne justifient ses changements; il pense que chaque homme résume naturellement, par la suite des saisons de sa vie, la succession des époques de l'art, et que, dans le *microcosme*, il y a place pour une série de transformations semblables et parallèles à celles du *mégacosme*. Lorsque, dans sa modestie,

il veut s'excuser de n'avoir reproduit qu'à un faible degré les phases principales de l'histoire de la peinture, il répète avec une sincérité touchante cette maxime, empruntée au beau temps du romantisme, que l'artiste doit avoir pour but bien moins de viser à la souveraine perfection, que de s'exprimer et de s'améliorer lui-même par le moyen des œuvres qu'il enfante pour obéir à la nature. Ainsi par ses idées, par ses sentiments, par sa piété, il est demeuré fidèle aux habitudes contractées à Rome dans la société de M. Owerbeck; par ses œuvres, il me semble qu'il a montré combien il était difficile au romantisme de se conserver et de se féconder, dans cette Allemagne du Nord où le protestantisme et la philosophie ont ébranlé les croyances et brisé les formes du passé.

Le désaccord qui existe entre la nation et le roi, au sujet de la religion, empêche que la Saxe ne donne aujourd'hui aux Beaux-Arts des encouragements convenables. Le roi oserait-il demander aux Chambres de gros subsides pour entretenir des artistes catholiques? Alors même qu'il serait indubitable que le protestantisme a aussi son génie, les Chambres pourraient-elles prendre l'initiative en sa faveur? L'art est donc à peu près borné aux libéralités particulières de la cour. On fait peindre des fresques au château de Pillnitz, comme on fait exécuter de la musique, dans l'église catholique, à

la messe royale, pour montrer qu'on a les traditions d'un prince magnifique. Le roi entretient deux peintres particuliers, M. Gottschein et M. Hueme, à chacun desquels il fait compter chaque année une pension de 350 écus, en échange d'un tableau. Depuis vingt ans que cet engagement a été pris, chaque année M. Gottschein apporte une petite toile qui représente un rivage italien; et M. Hueme, une autre toile de même dimension qui représente une forêt allemande. A quoi peuvent servir ces cadres, sinon à encombrer le palais? La position enviée de peintre de la cour est occupée depuis 1824 par M. Vogel de Vogelstein. Cependant pour prouver qu'il ne cesse pas de protéger les arts et de s'intéresser à tous leurs progrès, le roi de Saxe a chargé un artiste de l'école de Dusseldorf, M. Bendemann, de décorer les appartements de son palais de Dresde. Le sujet que ce jeune peintre a choisi et esquissé à peine, est le drame de la vie humaine, déroulant, sur un fond d'or, la longue suite de ses heures inégales; un artiste français, inconnu de la foule, et même de la plupart de ses rivaux, destiné peut-être à une grande renommée, M. Bonnier crayonne, à Paris, depuis dix ans, les mêmes scènes, sur une longue frise où le paysage relève encore le haut caractère des figures, et complète leur expression. Ne semble-t-il pas que la peinture de la vie humaine soit un ornement un peu vague pour le palais d'un

roi de Saxe? Mais quand on songe que ce roi est catholique, que son peuple est protestant, et son peintre israélite, on comprend que pour satisfaire aux convenances de leurs croyances ennemies il ait fallu se tenir dans les généralités les plus hautes et les plus indéterminées. Dans ces compromis, qui peignent toute l'incertitude de notre temps, l'art ne saurait puiser qu'une force factice et passagère.

XXXII

Berlin.

Pour parvenir à ce haut état politique où elle aspire, il faudra que la Prusse résolve, entre autres problèmes, celui de savoir si elle est capable de produire un art national. Si son génie rencontre des formes originales et nouvelles, pour s'emparer des forces de la nature et de l'imagination des hommes, qui doutera qu'elle ne soit destinée à

prendre rang parmi les grandes puissances sociales que la Providence a spécialement chargées de l'exécution de ses desseins? Quelle influence le protestantisme peut exercer sur le développement ultérieur de la civilisation européenne, c'est elle qui doit le montrer en réalisant par la main de ses artistes l'Idéal qu'elle a poursuivi par la pensée de ses philosophes.

Fondé sur le sable, au milieu des plaines, Berlin n'a point reçu de la nature une physionomie vivement caractérisée; celle que l'histoire lui a donnée depuis un siècle, loin de porter les traces d'un goût indigène, a été modelée, avec une persévérance jusqu'à nos jours non interrompue, sur les idées et sur les habitudes de la France. A la juger par sa capitale, la Prusse semble encore une institution toute française. Le palais de ses rois, posé sur une île de la Sprée, ainsi que le sceau d'alliance qui unit, à travers les deux rives, l'ancienne bourgade à la ville nouvelle, affecte des formes solennelles dans lesquelles on ne peut s'empêcher de voir une imitation de la monarchie de Louis XIV; comme toutes ses portes sont des arcs de triomphe, et que leur élévation tient les étages principaux à une hauteur considérable, cet édifice, pareil à une forte et glorieuse citadelle, semble attendre sans cesse le retour des légions sur lesquelles on dirait que le fondateur de la royauté prussienne,

Frédéric Ier, avait déjà fait reposer l'espoir de sa dynastie naissante. Le fils de son successeur, le grand Frédéric lui-même, a laissé des monuments moins énergiques. C'est en vain que Postdam multiplie ses portiques et élargit sa ceinture de colonnes pour atteindre aux grandes proportions de Versailles. Assis sur sa chaude colline, sur ses terrasses arquées, sur ses rampes chinoises que le pampre tapisse, fait de marbre, orné de bergères et de fleurs, Sans-Souci ressemble moins encore à Trianon qu'à ces consoles aux rinceaux capricieux dont les fermiers-généraux décoraient leurs petits appartements. Une licence si large, accordée par un prince illustre, aux formes les plus efféminées de l'élégance française, suffirait pour montrer combien l'exemple de notre nation a influé sur les premiers développements de la Prusse, alors même que tous les monuments de l'histoire et de la littérature ne seraient pas pleins de cette démonstration. En revenant de Sans-Souci, je ne m'étonnai plus d'apercevoir tant de traits essentiels qui me rappelaient la France, au milieu de cette population de Berlin, à qui il semble que l'on ait voulu cacher le fantôme de Frédéric II, l'élève de notre civilisation, derrière la statue de Blücher, l'heureux ennemi de notre fortune.

Le roi qui a pris le gouvernement de la Prusse dans la dernière année du XVIIIe siècle, et que la

mort vient d'enlever à peine, a assisté à des événements qui ont modifié, sans sa participation, l'esprit de sa monarchie. Douée d'une intelligence et d'une âme viriles, la reine Louise, sa femme, rassembla autour de lui, tant qu'elle vécut, les espérances chancelantes et les forces entamées de l'Allemagne, que, dans le danger commun, le cabinet de Vienne s'efforçait aussi de rallier autour du vieux drapeau de l'Autriche. Les penseurs, les généraux, les poëtes, qui ont pris en main la cause de l'indépendance, c'est elle qui les a poussés et soutenus; elle mourut avant d'avoir vu son pays délivré; si elle a haï le nôtre, devons-nous oublier qu'elle a donné l'exemple d'un courage qui honore l'espèce humaine? Héritier de son esprit, continuateur de ses projets, son fils, qui vient de monter sur le trône, aurait voulu qu'on se hâtât de seconder, par les arts de la paix, l'essor qu'elle avait donné au génie allemand par la guerre. Mais Frédéric-Guillaume III était encore plus étranger à l'enthousiasme des beaux-arts qu'à celui des armes; le besoin de distraire sa vie monotone, qui était celui auquel il était le plus sensible, trouvait un aliment facile dans les plaisirs du théâtre; ce ne fut que par la nécessité de ne point paraître au-dessous des petits princes et des villes même de l'Allemagne, qu'on lui fit comprendre l'intérêt qu'il pouvait avoir à appeler à Berlin quelques uns des peintres issus du mouve-

ment romantique ; quoiqu'il n'eût pas un goût plus décidé pour la statuaire, la raison d'État, qui parle haut à toute oreille prussienne, lui faisait du moins sentir l'importance de l'art par lequel le souverain peut payer aux grands citoyens la dette de la patrie, et provoquer, dans l'attente d'une immortelle récompense, le dévouement, le courage et la vertu.

Un architecte d'un esprit vaste, d'une imagination vive, d'un talent aventureux, vint alors prêter appui aux desseins du prince royal qui se fit son protecteur et son élève, pour se préparer à disputer au prince de Bavière l'honneur de diriger le mouvement du nouvel art germanique. M. Schinkel peut être considéré comme le représentant de la génération et des idées qui se sont élevées en Allemagne immédiatement après celles dont M. de Klenze a été l'interprète à Munich. C'est à peu près ainsi que chez nous, à côté de l'école de M. Percier, qui se condamnait, avec une austérité trop peu appréciée, à une imitation étroite de l'antique, M. Huyot est apparu tout-à-coup avec des études plus larges et plus savantes, avec un esprit tourmenté par le besoin de l'invention, avec l'instinct de la richesse, du grandiose, de l'extraordinaire. Si M. Schinkel n'a point un sentiment aussi complet de son art, il aura du moins le bonheur de laisser plus de monuments.

Le corps-de-garde qu'il construisit en 1818, à l'entrée de la promenade des Tilleuls (*Unter den Linden*), et qui est un de ses premiers ouvrages, lui donna, grâce à l'importance que ces monuments ont dans les villes d'Allemagne, l'occasion de montrer à la fois son point de départ et ses tendances. Cet édifice offre la forme rude, angulaire et toute close d'un fort romain, au-devant duquel un péristyle dorique, destiné à abriter les armes, fait une saillie vigoureuse. Le théâtre (*Schauspielhaus*) bâti en 1819 présenta des lignes non moins complexes, mais déjà plus indépendantes. A voir ces angles énergiques de construction multipliés dans tous les sens, ce fronton du comble jeté dans le ciel au-dessus du fronton du péristyle, ces hautes et nombreuses ouvertures pratiquées dans les murs, ces toits peuplés de statues, de groupes, de dragons qui s'envolent, de chars qui s'élancent, il est facile de reconnaître l'œuvre d'une imagination que la pureté des éléments primordiaux ne saurait satisfaire, et qui cherche la force dans la magnificence. Le plan intérieur de cette construction se recommande aussi beaucoup plus par ses complications que par son élégance. Le Musée royal, élevé en 1824, tout en montrant des qualités semblables, révèle la volonté d'arriver aux mêmes effets par l'opposition simple de deux lignes fondamentales; ayant au-dehors l'aspect d'un parallélogramme, dont tout

concourt à accuser les quatre angles avec fermeté, il vous suspend, aussitôt que vous avez monté l'escalier, au milieu d'une belle rotonde, située au centre du monument, et dont l'œil mesure facilement toutes les proportions. Ce cercle, inscrit dans ce carré, cause une agréable et vive surprise, dont la réflexion, par malheur, ne justifie pas complétement le plaisir; pour produire cette sorte d'antithèse, l'architecte a été contraint à ménager derrière le vaste portique, placé sur la façade principale, un second enfoncement nécessairement plus obscur qui lui permît d'atteindre jusqu'au point central de sa construction, et à pratiquer dans cette autre ouverture un second escalier, dont la porte colossale, au lieu de vous introduire sur un plancher digne d'elle, vous jette dans une petite galerie circulaire élevée à trente pieds au-dessus du sol de la rotonde. Comme si ce n'était pas assez du vice de cette principale entrée percée à un second étage, dans une sorte de tribune, la rotonde a encore le défaut de n'être point suffisamment motivée, puisque, en bas comme en haut, elle ne sert que de passage, en bas pour aller aux salles de sculpture, en haut pour conduire à celles où les tableaux sont conservés. N'est-ce pas méconnaître profondément les lois les plus essentielles de l'architecture, que d'employer ainsi ses formes à satisfaire une pure fantaisie du regard?

Voulant suffire à toutes les évolutions que l'art a subies de nos jours, M. Schinkel, après avoir plié les lignes antiques à des modulations audacieuses, s'est aussi hasardé à combiner les lignes du Moyen-Age. Il en fit un premier essai, en dessinant, d'après le plan de la Belle-Fontaine (*Schœnbrunnen*) de Nuremberg, une espèce de flèche monumentale, toute parée de clochetons, de niches et de statues qui fut jetée en fonte, sur la colline de Kreuzberg, pour perpétuer le souvenir des campagnes entreprises, dans notre siècle, au nom du vieux génie tudesque. Plus tard, sans renoncer à la brique dont sont formés presque tous les monuments de Berlin, sans la déguiser non plus, comme il avait fait jusqu'alors, il érigea sur la place du Werder, pour le service du culte protestant, une église gothique où l'ogive est employée avec une réserve qui trahit peut-être plus l'embarras que le goût. Une double porte ogivale, dont les briques ont singulièrement alourdi les nervures et les ornements, une croisée grande et unique, composent les deux étages de la façade, que flanquent deux tours carrées et tronquées; sur les côtés, l'étage inférieur, tout entier muré, contraste heureusement avec l'étage supérieur où s'ouvrent de hautes fenêtres ogivales, séparées par des contre-forts et surmontées d'une corniche qui rachète un peu l'absence du toit;

à l'intérieur l'apside polygonale, les massifs ornés, qui, en répétant les contre-forts, encadrent les fenêtres et soutiennent une galerie continue, les boiseries ogivales de cette galerie, les escaliers qui y conduisent, les encadrements du rétable et de l'orgue, la sage coloration des voûtes, et par-dessus tout la bonne proportion du vaisseau lui-même, produisent une impression satisfaisante. Le palais du comte de Redern, l'une des habitations remarquables que M. Schinkel a construites à Berlin, a été modelée par lui sur les plus énergiques monuments de l'architecture florentine, et marque une nouvelle transformation ou un nouveau caprice de son talent.

Il semble qu'après avoir ainsi donné un peu témérairement carrière à son imagination, cet artiste éminent ait voulu se soumettre aux conditions vraies et sérieuses de son art en bâtissant en 1832 une Ecole d'architecture. La brique, dont il s'y est servi à découvert, s'accordait avec son goût, sans doute mûri, pour lui commander de se réduire à des lignes imposantes et simples, que la nature des matériaux choisis lui permettait néanmoins d'enrichir par la vivacité des ornements de détail. L'édifice qu'il a élevé d'après ce principe, et qui passe justement pour une des meilleures constructions de l'Allemagne, présente une masse carrée, composée d'un rez-de-chaussée,

de deux étages principaux, d'un petit étage supérieur que couronnent les riches profils d'une haute corniche; les fenêtres toutes grandes qui donnent un jour abondant aux ateliers, sont séparées les unes des autres par des contre-forts, dont le relief bien mesuré marque avec élégance les points solides de la bâtisse; elles sont elles-mêmes divisées en trois parties par des meneaux de briques, semblables à des colonnettes dont des figures en terre cuite forment les chapiteaux. Entre le rez-de-chaussée et le premier étage, s'étend une frise de petits bas-reliefs en terre cuite, représentant les fonctions et les gloires diverses de l'art; dans les intervalles qui partagent les étages supérieurs, règne un cordon de ces redents qu'on trouve dans presque tous les monuments byzantins et qui sont les accompagnements naturels de l'architecture céramique. Des lisières de faïences brunes, qui se détachent sur les fonds de brique rouge, servent d'encadrement à toutes les parties distinctes et principales de cet édifice, qui réunit ainsi les agréments de la couleur à ceux de la forme.

De l'une de ses dernières entreprises, M. Schinkel a fait avec bonheur une sorte de cours d'architecture. Chargé de bâtir, hors des portes de Berlin, quatre petites églises destinées à devenir le centre de nouveaux faubourgs, il les a dessinées de manière à montrer, par leurs différences,

comment l'art peut marcher du simple au composé, comment il peut faire succéder à l'ornement qui naît du besoin même et qui l'exprime avec naïveté, celui qui le cache, et qui tend à se perdre dans de pompeux mensonges. La brique, dont ces oratoires sont faits, déterminant nécessairement la forme du plein cintre, l'église de Moabit offre, dans sa façade, un portail à trois simples arcades, surmontées par une rosace, au-dessus de laquelle le toit laisse immédiatement paraître sa double inclinaison; sur chacune des faces latérales, elle accuse deux étages différents, par la diversité bien entendue des fenêtres, grandes en haut, petites en bas, toutes accompagnées de corniches et de cordons qui profilent heureusement; l'absence des fenêtres inférieures, qui se fait remarquer à l'apside, indique parfaitement la piété plus grande du lieu. A l'intérieur, derrière le portail, on trouve le vestibule, placé sous l'orgue que la rosace éclaire; des tribunes en bois, supportées sur des piliers de bois, motivent les deux étages de fenêtres; la charpente angulaire, qui trahit l'inclinaison native du toit, s'appuie sur des clefs arrondies dont les charmants reliefs expirent de part et d'autre dans le mur; jusqu'au-dessus des tribunes, toute l'église est peinte d'une couleur brune où ressortent de légers filets bleus, préparant la coloration bleue des parties élevées dans lesquelles se détachent à leur tour de blanches

étoiles. Le goût simple des boiseries, de la chaire, de l'autel, du petit baptistère placé devant lui, la direction et la mesure du jour, la proportion exquise du tout, démontrent assez que les plus beaux de tous les effets peuvent être tirés uniquement de la juste modulation des parties essentielles. L'église de Weding a déjà sa rosace flanquée de deux petites fenêtres, et surmontée d'une ligne droite qui, rencontrant les deux ailes du toit, détermine la naissance du fronton. Cette ligne droite se traduit intérieurement par un plafond à trois travées, qui, en dérobant la charpente et en rendant les clefs inutiles, substitue tout-à-coup, dans la perspective, une sévérité ferme à une grâce naïve. En donnant à ses fenêtres la forme carrée, l'église de Gesundbrunnen fait naître l'occasion de les séparer par des pilastres corinthiens, qui viennent se ranger sous un entablement commun dont l'apside elle-même est couronnée. Enfin l'église de Voigtland, développant le même motif, le fait saillir sur sa façade, en y ajoutant un péristyle, orné d'un fronton, qui, répété par celui du toit, pousse l'ornement jusqu'au luxe.

Il est facile de voir qu'en donnant ces exemples, M. Schinkel s'est bien moins préoccupé du point de vue historique, lequel domine tout dans les écoles de Munich, que de la méthode à suivre pour adapter aux besoins actuels les formes dont nous sommes

en possession. J'insiste sur cette indication, parce qu'elle peut servir à marquer et le caractère particulier du talent de cet artiste, et les tendances générales de l'École de Berlin. Né, le 13 mars 1781, à Neu-Ruppin dans le Brandebourg, Charles-Fréderic Schinkel, après avoir été élevé à Berlin sous les auspices de l'architecte Gilly, partit, en 1803, pour l'Italie où régnaient alors les idées françaises, qu'il voulut aussi étudier à leur source, en 1805, avant de retourner dans son pays. Il se forma donc assez long-temps avant que la nouvelle science historique, en retrouvant dans la chronologie même les éléments moraux dont la philosophie pensait avoir la disposition exclusive, précisât les fondements de l'art tout en élargissant ceux de la spéculation. Ayant trouvé, à son retour, la Prusse amoindrie déjà et menacée de mort par la guerre, qui est, sous tous les rapports, la plus redoutable ennemie de l'architecture, il se mit à peindre des paysages, dont j'ai eu le plaisir de voir les plus remarquables dans le cabinet de M. Wagner, et qui, par les poétiques contrastes de la nature et des monuments toujours mariés avec originalité, toujours peints avec une audace voisine des témérités de l'école anglaise, révèlent en toute évidence l'artiste affranchi non seulement des entraves, mais presque des données mêmes de la réalité. Lorsque, en 1815, on lui accorda avec le titre de conseiller

supérieur d'architecture (*Oberbaurath*), les moyens d'exercer l'art auquel il s'était d'abord voué, il y porta les mêmes ardeurs, une facilité rare à manier toutes les formes, un dédain remarquable pour leur élément essentiel et primordial. Ainsi toujours poussé par sa féconde imagination, jamais retenu par le respect des origines, et conséquemment peu soucieux, à ce que j'imagine, du but dernier de l'art et de la destination de ses propres travaux, il a passé sa vie, qui semble s'éteindre avant l'heure, à dessiner pour la Prusse, pour toutes les parties de l'Allemagne, pour la Russie même, non seulement des temples et des palais, mais des casinos, des écoles, des bains, des ponts, des passages, des maisons, et jusqu'à des boutiques, jouant partout un peu au hasard avec les lignes saintes de l'architecture. Le bel ouvrage dans lequel il a publié les perspectives et les plans de ses constructions demeurera comme un monument de la complexité du goût de notre époque, partagée entre mille formes dont elle est encore loin d'avoir nettement défini le principe et le sens.

M. Schinkel a exercé jusqu'à ce jour, à Berlin, sur les productions de tous les arts qui sont plus particulièrement unis au sien, une influence souveraine dont on l'a accusé de s'être trop servi dans les intérêts exclusifs de l'architecture; pour moi, il me semble qu'en dessinant de sa main de grands

cartons qui devaient être exécutés sous le portique du Musée, en composant la plupart des sculptures qui ornent les frontons, les frises et les terrasses de ses monuments, en donnant ses conseils assidus aux peintres et aux statuaires, il n'a point dépassé les limites de l'autorité dont l'a investi son talent. Je lui reprocherais bien plutôt de n'avoir point usé de son ascendant pour convier les artistes aux honneurs suprêmes de la peinture monumentale. La dernière exposition que j'ai eu l'occasion de voir à Berlin aurait suffi pour me convaincre que, si l'architecture était cultivée avec éclat dans cette ville, elle n'y avait point encore étendu, sur les arts qu'elle domine, le haut et salutaire patronage, où je vois l'un des plus fermes soutiens, l'une des plus belles espérances qu'on puisse offrir au génie de notre siècle. L'absence complète de tout principe dirigeant, la faiblesse presque absolue de l'exécution, se faisaient également remarquer dans cette exhibition, où quelques toiles de M. Bégas, un paysage de M. Biermann, un carton romantique de M. Kolbe, de rares tableaux de l'Ecole de Dusseldorf, perdus au milieu d'un amas de mauvaises peintures indignes de nos écoliers, défendaient seuls l'honneur national en présence des deux pages spirituelles consacrées à Mazarin et à Richelieu par M. Delaroche. En visitant les ateliers des artistes, j'ai pourtant décou-

vert des richesses auxquelles il n'a manqué sans doute que des encouragements suffisants pour briller au grand jour, et pour former le premier fonds d'une école capable aussi, à ce qu'il me semble, de se rattacher avec originalité au principe architectural de la troisième époque, sur lequel M. Schinkel a modelé ses meilleurs ouvrages et son esprit même.

Né à Berlin, le 11 septembre 1787, M. Wilhelm Wach a beaucoup plus conservé les traces du premier enseignement reçu à Paris, dans les ateliers de David et de Gros, que celles des études faites pourtant d'assez bonne heure en Italie dans la société des peintres romantiques de l'Allemagne. Absorbé par le soin minutieux de l'exécution, il s'efforce d'unir la force à la volupté, les charmes du coloris à la précision du contour et au scrupule du modelé; il produit ainsi lentement des œuvres où l'on est surpris de rencontrer l'affectation des lignes puissantes en même temps que la recherche des tons léchés. Il a exécuté pour M. Wagner deux tableaux qui marquent les deux phases de son éducation et de son talent. Dans le premier, qui représente une jeune fille à qui parle l'Amour, il a répandu une grâce imitée, à ce qu'il semble, des figures souriantes de notre Prudhon, mais plus cherchée, moins vive, emprisonnée en des contours pesants; dans le se-

cond il a figuré, sous des traits dont l'archaïsme est mitigé par l'imitation de la nature, une Vierge assise sur un de ces trônes auxquels les artistes italiens savaient donner, aux premières clartés de la Renaissance, la richesse de l'art oriental, la délicatesse du goût gothique, l'élégance antique remise en honneur. Sur une autre toile que j'ai vue dans la galerie du comte Raczinski, il a peint, en de petites dimensions, un Christ offrant l'Eucharistie à ses disciples, sous des arcades qui laissent la vue s'étendre vers des montagnes parées d'édifices romains; dans cette page, il a uni les expressions dramatiques, les visages trapus, les draperies solennelles qui caractérisent certaines Écoles de la dernière période italienne, à cette couleur brune, fine, luisante, dont le chevalier Van der Werf se fit gloire aux jours suprêmes de l'École hollandaise. Les trois Vertus dont il a orné le tablier de l'orgue de l'église du Werder rappellent trop la décadence par les guirlandes de fleurs qui les enlacent, et trop aussi la gêne des premières époques par leurs formes maigres sans naïveté, et roides sans grande noblesse. Dans l'atelier même de l'artiste, j'ai remarqué une Sainte-Famille où l'auteur, poursuivant la difficile conquête des qualités les plus contraires, s'était complu, avec une persévérance dont on apercevait trop les traces, à rassembler ce que les Vénitiens avaient de plus grave, et ce que le Corrège avait

de plus riant et de plus furtif. Un carton représentant Otto, évêque de Bamberg, baptisant sur sa porte les enfants que les mères lui amènent, m'a paru conçu avec un art plus simple et plus heureux. Quelles métamorphoses l'exécution ne peut-elle pas lui faire subir? M. Wach a la coutume de peindre d'abord ses études, d'après nature, avec l'exactitude scrupuleuse qu'un Hollandais aurait mise à ce soin; en les transportant ensuite dans ses compositions, il les modifie quelquefois suivant l'inspiration, plus souvent d'après ses souvenirs qui le ramènent ordinairement aux modèles les plus divers de la troisième époque de l'art. Cette manière lente, froide, pesante, de tout concevoir et de tout exécuter, a dû lui inspirer une horreur extrême pour la peinture à fresque qui ne doit rien qu'à ses propres forces, prompte, audacieuse, nue; aussi, incapable de remonter à la cause et à l'essence même du style, il est arrivé, par un défaut de clairvoyance qui n'exclut pas l'excès de la réflexion, à en mêler les caractères les plus contraires dans une confusion aveugle et laborieuse.

C'est au centre de la vieille ville, dans un cloître austère où demeuraient autrefois les margraves de Brandebourg, où travaillent aujourd'hui les principaux sculpteurs de la Prusse, que je rencontrai M. Wach donnant ses leçons à de nombreux élèves; je trouvai au contraire M. Béga shors de la ville

nouvelle, au milieu d'un beau jardin, où sa jeune famille jouait sous les bleus et charmants regards de la mère. Dans la différence de leurs habitudes on peut lire sans peine celle des talents de ces deux peintres, les seuls d'entre ceux de Berlin qui aient pris une part sérieuse à la rénovation de l'art, et qui aient quelques traits importants à fournir pour l'histoire de son développement.

Né, le 23 septembre 1794, à Heinsberg, près de Cologne, Charles Bégas était destiné à la magistrature par son père. Le goût prononcé, les dispositions précoces qu'il montra pour les arts du dessin, tout en faisant ses études à Bonn, déterminèrent ses parents à l'envoyer, dès 1812, à Paris, où il fréquenta l'atelier de Gros, en compagnie de quelques uns des artistes dont la France s'honore aujourd'hui; il y acquit un talent assez remarquable pour que, revenu dans son pays, qui avait cessé de nous appartenir, il devînt l'objet des faveurs du gouvernement prussien, avide de s'attacher ses nouvelles conquètes. On fit transporter plusieurs de ses tableaux dans les églises de Berlin, où il fut invité lui-même à se rendre en 1821. L'année suivante, il partit pour l'Italie, où sans doute on était jaloux de lui voir perdre, au foyer même du romantisme allemand, les méthodes et le souvenir de la France. C'est à cette époque qu'il composa avec les lignes roides et les propor-

tions bornées dont les Allemands usaient alors, le tableau de l'*Empereur Henri IV au château de Canossa*, que nous avons vu à Paris dans l'une de nos expositions, et qui n'a pu donner aucune idée de la manière actuelle de l'auteur. De retour en Prusse, il ne tarda point à trouver trop étroites les lisières qu'il venait de prendre; dès 1830, chargé d'exécuter le retable de l'église du Werder, il peignit la résurrection du Christ avec une louable énergie de formes et de ton.

Depuis cette époque, le gouvernement prussien ayant laissé sans aucune assistance non seulement les peintres qui entretenaient à Dusseldorf une école commune à tous les artistes allemands, mais encore ceux-là mêmes dont la réputation semblait être l'indispensable ornement de la capitale, M. Bégas fut contraint à mettre son pinceau à la disposition des vanités privées et des petites fortunes. Grâce aux dons de la nature et à ceux de l'éducation, il a triomphé de ces obstacles avec une belle humeur toute française. C'est à lui que j'ai entendu dire cette heureuse parole : « Je connais les hommes qui sont martyrs de leur art; mais il faut savoir arriver au point où l'art ne peut plus enfanter que le bonheur. » Pendant les longues soirées d'hiver, tandis que la famille lisait, autour de lui, la Bible et les poëmes allemands, il dessinait sur les sujets mêmes qui arrachaient des lar-

mes à ses enfants, des compositions remarquables qui remplissent son portefeuille. Aux heures inoccupées il a déjà commencé à transporter sur la toile quelques uns de ces dessins.

On fut tout étonné de le voir offrir, à l'une des expositions récentes, un petit tableau où il avait représenté, sous les lourdes arcades byzantines du Moyen-Age allemand, un vieux roi cherchant dans les chansons de son page un adoucissement aux angoisses de sa dernière heure, et ne trouvant dans les mélodies les plus douces que le cuisant souvenir des crimes d'une vie tout ensemble héroïque et barbare. L'auteur avait voulu peindre le rigoureux appel qu'il semble en effet que la musique fasse à la conscience humaine, en lui renvoyant le fidèle écho des harmonies divines; la maladie d'un prince qui n'eut jamais ni cruautés ni grandeur à expier, fut cause qu'au lieu de cette idée toute poétique, on prêta au peintre le dessein de faire une allusion politique. J'ai vu, à la dernière exposition, un autre tableau, de grande dimension, dans lequel le même artiste a retracé l'instant solennel où le Christ, assis avec ses disciples sur l'une des collines de Jérusalem, prédit la ruine de la ville étendue à ses pieds. Ce sujet, qui n'a peut-être jamais été traité avant notre siècle, et qui répond si parfaitement à notre manière mélancolique de concevoir la vie

et la religion elle-même, a choqué quelques esprits méticuleux qui craignaient d'y lire une prophétie de malheur, au moment où la France semblait vouloir prendre une attitude menaçante. C'est le caractère des compositions de M. Bégas de toucher au vif les sentiments modernes; mais tandis qu'elles en sondent les profondeurs, il doit se rencontrer des gens qui les accusent d'en agiter la surface.

La manière de M. Bégas est aussi toute moderne; large, vraie sans vulgarité, vive sans affectation, elle m'a paru tenir presque tout ce qu'avait promis un autre élève de Gros, M. Court, dans ses magnifiques débuts. Elle se distingue par un coloris à la fois brillant et solide, par une ordonnance pleine de netteté et de grandeur, et surtout par un dessin qui, en réunissant la force à la grâce dans une imitation intelligente de la nature, atteint parfois au style des grands monuments de la troisième époque. La troisième manière de Raphaël peut être considérée à la fois comme la définition et comme l'Idéal de ce style dont la tradition trop tôt perdue est sans doute la plus belle conquête où doivent conduire toutes les recherches archaïques de notre temps, et dont les nuances composées par la fusion des richesses de toutes les époques précédentes suffisent à l'expression des sentiments de la société la plus complexe. M. Bégas a su combiner les élé-

ments originaires de ce dessin savant, de manière à n'en jamais répudier aucun, et à faire pourtant prédominer chacun d'eux, selon la nature des impressions qu'il s'agit de produire. Pour donner des exemples de cet heureux discernement, je citerai quelques uns des cartons qu'il m'a montrés avec une rare libéralité, et que je ne crains pas de faire connaître à cause de la difficulté qu'il y aurait à rivaliser avec leur distinction.

Une composition qu'il appelle *le passé et le présent*, et où il a représenté, au milieu de belles ruines, deux charmantes filles dont l'une chante les gloires du temps qui n'est plus, dont l'autre offre une couronne au vivant génie de la chanteuse, respire la grâce des douces tristesses. C'est la grâce des molles rêveries de l'Orient qui brille dans une traduction du Cantique des cantiques, où paraît, sur une terrasse qui domine à la fois les pompes de la ville et celles de la campagne, la Sulamite, la tête ornée de fleurs, l'œil tout mouillé des larmes de l'amour, demandant où est son amant à ses jeunes compagnes, qui, rangées à droite et à gauche, en deux groupes élégants, semblent saisies déjà par les ineffables langueurs de sa passion.

Dans plusieurs dessins dont les sujets sont empruntés aux évangiles, j'ai remarqué, indépendamment du mérite constant de l'ordonnance, une admirable figure du Christ, qui va en s'ennoblis-

sant et en s'embellissant toujours sous le crayon de l'auteur. Ce que M. H. Hess a fait, à Munich, pour le Christ de la seconde époque, M. Bégas a tenté de le faire à Berlin pour celui de la troisième; il a combiné, sous l'impression d'un haut sentiment philosophique, les modèles offerts à leurs contemporains par ces maîtres immortels du XVI[e] siècle, que semblait animer une sorte de divination prophétique des idées développées par les siècles subséquents. Tout ce que le Vinci avait dérobé de force à l'Idéal de la période byzantine, toute la grâce que le Sanzio avait ravie à celui de la période gothique, et la juste proportion de l'intelligence et de la bonté humaines que l'un et l'autre de ces deux illustres artistes avaient empruntée aux chefs-d'œuvre de l'art antique, voilà, si je ne me trompe, les éléments dont doit être formée la figure du Christ, telle que nous la concevons aujourd'hui, réunissant les divers caractères du lion tout-puissant, de l'agneau du sacrifice, et, par-dessus tout, du frère divin des hommes. J'ose assurer que cette grande image sera restituée avec éclat, si jamais M. Bégas trouve l'occasion de peindre à fresque quelqu'un des beaux cartons qu'il a consacrés à la vie du Christ.

Comme modèle de force saisissante et toujours noble, j'indiquerai le *Songe des Trois Rois Mages* endormis en de magnifiques attitudes, sur un banc de pierre au-dessus duquel leurs chameaux passent

la tête, tandis que l'ange leur ordonne de ne point livrer à Hérode le secret de la naissance du Sauveur. Une énergie plus rude, désolée, lugubre, anime une esquisse qui retrace les calamités d'une sécheresse, d'après ce beau verset de Jérémie: « *Ma-* » *jores miserunt minores suos ad aquam : venerunt* » *ad hauriendum, non invenerunt aquam, reporta-* » *verunt vasa sua vacua : confusi sunt et afflicti, et* » *operuerunt capita sua.* Les plus anciens envoyè- » rent les plus jeunes à l'eau; (ceux-ci) vinrent » pour puiser, ne trouvèrent pas d'eau, rapportèrent » leurs vases vides : (les hommes) furent confondus » et accablés, et ils se couvrirent la tête. » Par la seule puissance d'un dessin âpre et nerveux, M. Bégas a si vivement exprimé tous les détails de cette scène, que M. Delacroix lui-même avec sa fière couleur ne saurait produire un effet plus vigoureux. J'ai trouvé la preuve d'une sagesse modératrice dans une composition dont le retour de *l'Enfant Prodigue* est le motif, et qui, pour la belle disposition des groupes, et pour l'excellente simplicité des accessoires, m'a paru digne d'un élève du Poussin. Au sentiment hébraïque M. Bégas joint un amour sincère des souvenirs et des monuments du génie germanique; lorsqu'il emprunte des sujets à cet ordre d'idées, il n'a pas seulement pour but de reproduire les formes tudesques qu'il sait merveilleusement ajuster; il s'applique surtout à mettre en

relief le côté moral de l'action qu'il se propose de représenter. Ainsi il a fait, en dessinant une scène de *la Saga de Frithiof*, et *la tombe délaissée* de l'empereur Henri IV, auquel il revient toujours avec une prédilection marquée.

Dans tous ses ouvrages M. Bégas dépose l'empreinte de la nation à laquelle il appartient; il s'y montre bien un véritable Allemand, né aux bords du Rhin, nourri de la Bible, des légendes héroïques et des poétiques rêveries de son pays; mais il sait élever ce caractère particulier à un haut degré de généralité qui m'a paru manquer à la plupart de ses compatriotes; il est parvenu à ce résultat, grâce aux habitudes pratiques qu'il a contractées chez nous, grâce aux études spéciales qu'il a faites à Rome devant les fresques de Raphaël. Ces deux influences doivent, à ce qu'il me paraît, présider à la formation de l'art des races protestantes du Nord, chez qui la raison tend invinciblement à consolider le règne de la nature et à faire considérer la réalité comme la base indispensable de toutes les œuvres de l'imagination.

On annonce que le nouveau roi de Prusse, réalisant enfin des vœux qu'il a été long-temps forcé d'ajourner, vient d'appeler à Berlin, avec Schelling, la gloire vivante de la philosophie allemande, Cornélius, qui est aussi l'artiste le plus renommé de tous ceux qui ont repassé les monts. Ce

projet, s'il s'exécute, n'enlèvera pas seulement à Munich deux hommes de génie; il ôtera à la Bavière l'honneur de représenter seule, en Allemagne, les doctrines par lesquelles des esprits éminents ont essayé de rattacher la vie actuelle de l'Europe à sa vie antérieure. Mais Schelling et Cornélius continueront-ils à Berlin l'entreprise qu'ils ont commencée à Munich? A-t-on voulu, par la présence de ces deux célébrités, dont le nom a servi de ralliement aux intelligences et aux imaginations éprises du passé, témoigner que la Prusse allait s'engager dans une voie nouvelle où le soin des anciennes formes de la pensée l'emporterait désormais sur les préoccupations d'une politique jusqu'ici tournée vers les idées et vers les intérêts de l'avenir? Tout ce que Schelling a conservé de verdeur dans sa majestueuse vieillesse, les gages qu'au milieu des aspirations les plus mystiques de ses derniers cours, il a donnés au protestantisme et à tous les besoins de la pensée moderne, doivent être de sûrs garants que ce puissant esprit peut trouver, dans l'atmosphère libre de Berlin, une fécondation nouvelle digne des applaudissements de l'Europe. Je ne doute pas non plus que l'audace native du génie de Cornélius, réchauffée par le vieux ferment de l'indépendance luthérienne, ne puisse enfanter des compositions énergiques où le principe hiératique et solennel des Byzantins cèdera une place de

plus en plus grande au principe mêlé et remuant de la Renaissance. Mais est-ce bien là ce qu'on se propose de demander au philosophe et à l'artiste? si l'on voulait, par exemple, que le premier façonnât les esprits au joug de l'autorité, et que le second ranimât le culte des formes purement tudesques, j'ose assurer que l'on contrarierait, non seulement toutes les traditions du gouvernement, mais l'opinion même du peuple de Prusse. Sans doute, cette nation, aussi bien que la nôtre, a besoin que, sous certains rapports, on la rappelle au respect du passé; mais, comme la nôtre aussi, elle a droit d'exiger que le sentiment de l'avenir conduise et sanctifie ces équitables restaurations de la pensée.

DE LA SCULPTURE

EN ALLEMAGNE.

XXXIII

Les Sculpteurs du Nord.

Lorsque du moule commun et primordial de l'architecture, se détacha la figure vivante et complète en soi de la statue, il arriva, dans le monde de l'art, quelque chose de semblable à ce qui se passa dans celui de la réalité quand, au souffle du Créateur, l'homme, libre et maître de lui, sortit du sein de la nature : dans l'une comme dans

l'autre de ces deux générations, il semble que ce fut la forme elle-même, dans son plus haut degré d'abstraction et de puissance, qui se dégagea des entrailles de la matière et des vagues profondeurs de l'étendue. La peinture, qui naquit à la fois de l'architecture et de la sculpture, reposa sur des rapports plus complexes, et demeura dans une dépendance que toutes les fictions de l'art actuel ne sauraient cacher à mes yeux.

C'est parce qu'elle est par excellence l'art de la forme, que la statuaire est d'un accès difficile aux Allemands, peuple qui, en se répandant hors de l'Asie, a emporté dans ses flancs le panthéisme oriental, et qui, depuis le temps des migrations, ne cesse d'agiter et de reproduire, sous mille apparences diverses, ce système où toute forme s'évanouit dans le mystère d'une unité éternellement mobile et éternellement persistante. Dans les monuments dont les hautes époques du Moyen-Âge ont doté l'Allemagne, et que j'ai examinés avec soin, nulle part je n'ai reconnu les traces d'une sculpture nationale qui pût rivaliser d'originalité et d'éclat avec les écoles de peinture alors florissantes dans la même contrée. Toutes les observations que j'ai faites sur ce sujet, et qu'il n'est point encore temps de développer, m'ont conduit à penser que la sculpture des Byzantins, celle des Français, celle des Italiens avaient tour à tour exercé une influence

à peu près souveraine parmi les anciennes confréries des artistes allemands. La Renaissance a donné, il est vrai, pendant un certain temps, à quelques uns des successeurs de ces vieux statuaires, un caractère particulier que j'essaierai plus tard de définir et d'expliquer. Mais, comme ces maîtres eux-mêmes cédaient le pas à ceux d'entre leurs compatriotes qui s'immortalisèrent alors par leur pinceau, on dirait qu'aujourd'hui les sculpteurs allemands ont encore, pour vaincre les difficultés de leur art, et pour conquérir les faveurs de la renommée, sinon moins de talent, du moins plus de peine que n'en ont ordinairement les peintres de leur pays.

En faisant appel à la raison et à la nature, le protestantisme a peut-être plus particulièrement disposé les populations du Nord, non seulement, comme je l'ai dit, à maintenir dans les œuvres de la peinture le style de la troisième époque, mais encore à donner à la sculpture un développement plus soudain et plus durable. Le plus célèbre statuaire que les races tudesques aient produit dans notre siècle, Albert Thorwaldsen, est né à Copenhague, le 9 décembre 1770. Par son père qui était Islandais, par sa mère dont on s'accorde à faire remonter la généalogie jusqu'au roi Harold, il se rattache aux plus antiques souches de la Scandinavie. Plus jeune que Carstens, il embrassa de bonne heure, comme lui, le culte de l'antiquité avec je

ne sais quel sentiment mélancolique et pur où il me semble saisir le dernier soupir des sombres divinités d'Odin s'évanouissant aux clartés que, du sein de la civilisation chrétienne, l'esprit et le goût des Grecs ont répandues sur les plages du Nord. Après avoir étudié et travaillé assez longtemps en Danemarck, il se rendit en 1797 à Rome où Carstens mourut l'année suivante; il y trouva dans tout l'éclat de sa réputation et de sa fortune un autre Danois, l'archéologue Zoëga, disciple du célèbre Heyne, et le premier qui, par ses savants travaux, ait donné une base solide à l'étude des antiquités égyptiennes. Avec ses conseils, et sous l'influence des ouvrages de Canova, qui avait déjà atteint le comble de sa gloire, M. Thorwaldsen commença alors, dans une solitude où se plaisait son humeur naturellement sauvage, cette laborieuse carrière que la présidence de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Luc est venue couronner. Quoiqu'il ne se soit jamais entièrement départi du principe de l'art antique, on trouve pourtant dans les nombreux ouvrages qu'il a exécutés depuis le commencement du siècle, et qui sont aujourd'hui dispersés dans presque tous les pays de l'Europe, la trace évidente des deux grandes époques que je vous ai signalées dans le développement de l'art allemand, et que résument les deux noms de Raphaël Mengs et d'Owerbeck. Ses œuvres, repro-

duites par le burin, ont été recueillies en Allemagne dans une publication à laquelle M. L. Schorn a ajouté un texte précieux et détaillé.

Celles d'entre les sculptures de M. Thorwaldsen qu'il m'a été donné de voir, n'ont pas toujours tenu ce que la gravure et la renommée m'avaient promis. L'exécution m'en a paru dénuée de chaleur et d'accent ; elle accuse ordinairement un goût à la fois indulgent et compassé, un travail symétrique et mou, plus de patience pour polir que pour modeler, plus d'habileté pour façonner la terre, que pour manier le ciseau : elle laisse apercevoir le travail vulgaire des élèves et des praticiens à qui le sculpteur danois accorde trop, et parmi lesquels il ne s'est rencontré qu'un homme supérieur, M. Ténérani. Dans les ouvrages du maître, comme dans sa physionomie qui en est le vivant commentaire, l'épaisseur originelle du galbe s'allie avec une distinction intime et toujours sereine Si les contours sont ronds, et les parties qu'ils limitent trop matérielles, les lignes extrêmes sont du moins conduites avec précision, et nuancées avec délicatesse. Quoique montrant toujours l'étude, souvent même la recherche, les inflexions principales manquent de ce caractère profond et hardi dont l'écriture hiératique des premiers monuments de l'art contient le germe et le secret ; mais le soin des sinuosités secondaires corrige,

jusqu'à un certain degré, la timidité des angles décisifs. Pour les formes en elles-mêmes, elles s'éloignent suffisamment de la trivialité du naturalisme, et de la médiocrité facile des conventions long-temps pratiquées; si elles ne poussent point assez haut la généralisation et le style, elles laissent du moins reconnaître l'œuvre personnelle du génie de l'auteur, et la convenance particulière des sujets qu'il aborde. La composition, qui est la partie la plus louable, se distingue par l'abondance des idées, par la sobriété monumentale avec laquelle elles sont rendues, par la noble aisance des groupes, par la simplicité douce et recueillie de leur distribution. Ainsi l'expression, ce qui est un grand mérite dans la sculpture, résulte déjà presque entière de l'ordonnance.

Parmi les œuvres, où M. Thorwaldsen a employé à la fois les formes et les principes de l'Antiquité, le groupe de Ganymède, donnant à boire à l'aigle de Jupiter, se fait remarquer par l'heureux contraste que la physionomie terrible de l'oiseau olympien fait avec le visage souriant du jeune homme. Le bas-relief qui retrace la visite nocturne de l'Amour à Anacréon offre une autre opposition pleine de charme; ceux qui représentent Bacchus versant à boire à l'Amour, et Vénus jouant avec son fils, montrent au contraire une étude savante des nuances diverses de la grâce. Les fragments considérables que, dès le

début de sa carrière, l'artiste danois avait consacrés à plusieurs scènes de l'Iliade, témoignaient d'un sentiment si naïf, et en même temps si élevé de la sculpture des bas-reliefs, qu'on put dès lors augurer qu'il donnerait à notre siècle des modèles de ce genre. Napoléon, qui semblait toujours être le confident de la destinée, le chargea, en 1811, de tracer l'entrée triomphale d'Alexandre à Babylone sur une grande frise, dont la chute de l'empire interrompit l'exécution. Le comte de Sommariva pourvut à ce que ce magnifique ouvrage fût achevé, et il lui ouvrit, dans la villa de Tremezzo, au bord du lac de Côme, un asile qui n'a rien à envier aux plus beaux palais. M. Thorwaldsen a exécuté deux copies du même morceau, l'une en stuc, pour le palais Quirinal à Rome, l'autre en marbre pour le château de Christianbourg, qui est une résidence des princes de Danemarck. L'imagination de l'auteur éclate dans cette frise par l'habile diversité des attitudes, des costumes, des groupes, par la familière interprétation de la vie des anciens, par je ne sais quelles harmonies particulières à la poésie moderne; cette fois son talent, plus propre à arrondir le bas-relief qu'à modeler la ronde-bosse, s'est immortalisé en traduisant l'œuvre de son esprit.

Au centre même de la composition, sur un quadrige, dont une victoire ailée tient les rênes, s'a-

vance Alexandre plein de sa gloire et d'une émotion plus religieuse ; derrière lui, un Phrygien est chargé de son bouclier et de ses lances, un Thrace porte son arc et ses flèches, deux esclaves conduisent Bucéphale qui bondit d'orgueil; suivent les généraux divers d'âge et de caractère; puis viennent toutes les armes de la cavalerie, après laquelle marchent les fantassins qui semblent las d'avoir traversé à pied tant de contrées; cette partie du cortége est fermée par un éléphant qui transporte, la tête basse, les dépouilles opulentes de l'Asie, et par un roi prisonnier, auprès duquel l'artiste s'est représenté lui-même considérant d'un œil ému le spectacle des humaines infortunes. En retournant au point central de la frise, on trouve une paix ailée qui, l'olivier en main, s'arrête en face du char d'Alexandre; après elle, le chef militaire de la ville soumise, portant le carquois pardessus ses habits orientaux, fait marcher ses enfants au-devant du vainqueur; ses serviteurs tiennent ses armes qu'ils déplorent de voir oisives; ses femmes répandent des fleurs pour le conquérant, des larmes pour la patrie; le chef sacerdotal fait poser, au son des instruments sacrés, le trépied sur lequel il va sacrifier pour le nouveau roi; on conduit et on dompte les chevaux qui doivent être offerts au Macédonien; des enfants lui amènent les lions et les tigres enchaînés; aux portes de la

ville, les vieillards et les mages commentent tristement les antiques prédictions; les mères serrent leurs nouveaux-nés sur leur sein ; sous les remparts, au-delà desquels on aperçoit les temples, les maisons, les jardins, les habitants, un berger chasse les troupeaux destinés à l'autel; dans un endroit écarté des fossés, le génie de l'Euphrate s'appuie gravement sur son urne, au bord de ses flots; puis une barque transporte, sur le fleuve tranquille, les riches échanges du commerce; enfin, le calme croissant toujours, on voit, sur l'autre rive, un pêcheur retirant de l'eau sa ligne qu'un petit poisson fait plier, tandis que son chien flaire en silence la solitude des palmiers qui s'ouvre derrière lui. Ce dénouement couronne les pompes épiques de la composition avec une familiarité charmante qui semble n'appartenir qu'à l'apologue. J'ai souvent pensé que, sur la succession des mêmes motifs, Beethowen aurait pu écrire une de ses plus belles symphonies.

Par la naturelle rêverie de son esprit, M. Thorwaldsen se trouvait disposé à participer aux études dont l'art chrétien a été l'objet dans le commencement du siècle. A Rome, il protégea les romantiques allemands par sa célébrité et par ses sympathies. La trace de leurs idées est empreinte dans les travaux qu'il a exécutés pour le portail de la cathédrale de Copenhague; la statue du Christ, qui

en est le principal morceau, témoigne de l'envie d'accommoder le type byzantin aux formes de la sculpture classique. Dans les figures des apôtres et des prophètes qui accompagnent celle du Sauveur, et où le même système perce à un moindre degré, l'expression tantôt trop civilisée, tantôt trop crédule, trahit une époque qui ne sait plus comment la dignité et la foi peuvent s'allier. Pour composer ces ouvrages, M. Thorwaldsen a beaucoup plus changé les ajustements que le principe même de sa première manière; n'ayant point saisi l'élément radical des formes du Moyen-Age, il a perdu l'occasion, qui semblait faite pour son génie, de les rendre à la statuaire, comme M. Owerbeck les a restaurées dans le domaine de la peinture. Si le sculpteur danois n'a point réussi dans cette entreprise, il ne faut pas en accuser son intelligence qui est, au contraire, toute pleine de lumières et de ressources. Plus habile dans le grand art de l'exécution, il chercherait avec plus de scrupule à en approfondir les systèmes divers; au lieu de composer, comme c'est son habitude, de petites ébauches qu'il livre aux aveugles instincts des ouvriers, il donnerait lui-même à la glaise des formes plus savantes et plus élevées, pour préparer à sa main un plus beau travail. C'est ainsi que, dans l'art, les qualités les plus intellectuelles sont essentiellement liées aux plus positives.

A Rome même, un autre artiste du Nord, un Suédois, M. Bénédict Fogelberg, a montré, dans ces dernières années, jusqu'où peuvent aller le goût de l'exécution et l'amour des pures formes antiques. Né à Gothenbourg en 1786, il reçut les leçons de son art à Stockholm, et y fut, jeune encore, admis au sein de l'Académie. Il fit, contre les idées de cette corporation qui confondait le sublime avec le rococo, une opposition heureuse; car, pour se débarrasser d'un censeur fâcheux, on lui donna une pension qu'on le pria de dépenser en visitant les pays étrangers. L'Académicien suédois s'en alla d'abord étudier dans l'atelier d'un de nos peintres, de P. Guérin; de Paris, il se rendit à Rome, où il se lia d'amitié avec M. Thorwaldsen, pour lequel il a toujours témoigné les sentiments d'une admiration sincere et honorable. Une Psyché, le premier ouvrage qu'il exécuta en Italie, rappelait encore les habitudes des sculpteurs suédois qui l'avaient envoyé en exil; mais bientôt l'antique s'empara de lui et finit par le posséder tout entier. Un Mercure endormant Argus, qui fut entre M. Thorwaldsen et lui le sujet d'une noble lutte; un Amour dérobant les armes de Mars, un Amour bandant son arc dans une coquille marquèrent les premiers pas qu'il fit dans cette nouvelle carrière. Le berger Pâris tenant la pomme de discorde, souleva des applaudissements unanimes et attira,

après de longues années d'oubli, l'attention du gouvernement suédois sur son pensionnaire. Ces dernières œuvres, où l'on peut remarquer un continuel progrès d'élégance et de distinction, sont modelées sur les morceaux les plus achevés de la Grèce; elles aspirent à cette grâce savante enseignée par Praxitèle, que, malgré les révolutions survenues dans le goût de notre siècle, M. Fogelberg continue de préférer à Phidias. Par ce trait, le sculpteur suédois se révèle aux yeux mêmes qui n'ont pas eu le bonheur d'admirer ses beaux marbres. Il ne fait aucune estime de ces grands systèmes de lignes que, dans les époques hiéroglyphiques, l'esprit humain impose à la nature pour rendre témoignage aux formes suprêmes de sa libre pensée. Il ne se soumet pas non plus à la matière, au point de demeurer son esclave. Il pratique l'art délicat, compliqué, altéré, des époques qui, n'ayant plus de croyance empreinte en de grandes traditions linéaires, en sont réduites à donner aux sens, par l'habile balancement de mille inflexions variées, le plaisir que des inflexions rares et significatives faisaient autrefois goûter aux intelligences et aux âmes. M. Fogelberg subit, avec un atticisme tout particulier, les nécessités de notre temps; il donne à la décadence, non seulement le savoir qui en compense la dégradation, mais la pureté même qu'elle exclut ordinairement. Deux figures qu'il a

récemment envoyées en Suède passent pour des modèles accomplis de beauté raffinée et correcte; l'une montre Apollon Cytharædus, foulant le trépied et tenant la lyre dont il écoute les derniers sons; l'autre représente Vénus recevant la pomme qui lui a été offerte par Pâris. Dans les statues de deux rois de Suède, Charles IX et Gustave Adolphe, le même artiste a accommodé le style antique au caractère de l'époque moderne; dans une figure colossale d'Odin, il s'est élevé à l'énergie et à la grandeur par un effort imprévu et pourtant naturel. Car si cet enfant du Nord entretient avec amour le culte chancelant de l'Apollon du Belvédère, je sais aussi que ses yeux bleus se mouillent de larmes lorsqu'ils rencontrent les grands profils d'Albano et les lignes austères de la campagne romaine.

Les sculpteurs qui résident dans l'Allemagne du nord ont une tendance paticulière à se modeler sur les formes antiques. En Prusse, on trouve encore des artistes qui datent du temps où elles n'avaient point été remises en honneur. Né à Berlin, en 1764, M. J. Gottfried Schadow, qui est aujourd'hui président de l'Académie des Beaux-Arts de cette ville, étudia son art à Vienne, partit pour l'Italie en 1785, en revint deux ans après, et, depuis lors, n'a pas quitté son pays. Deux naïves statues, érigées par lui à la fin du dernier siècle, sur la place Guillaume, à la mémoire de deux

généraux prussiens, durent être en arrière de cinquante ans sur le goût de l'époque où elles furent exécutées. Évidemment l'auteur de ces morceaux, tout-à-fait dignes d'être conservés à la curiosité des passants, n'avait jamais entendu parler ni de Winckelmann, qui était pourtant mort depuis plus de trente années, ni de Canova, qui, couvert de gloire, voyageait en Allemagne dans ce même instant.

Christian Rauch, né le 2 janvier 1777, à Arolsen, dans la principauté de Waldeck, reçut les premières leçons d'un sculpteur attaché à cette petite cour. Il avait vingt ans lorsqu'il arriva à Berlin, où la fortune lui fit trouver de puissants protecteurs; grâce à eux il put, en 1804, entreprendre le voyage de France; il se rendit ensuite à Rome, où il travailla dans l'atelier de Canova et dans celui de M. Thorwaldsen; rappelé à Berlin, en 1811, pour faire le monument de la reine Louise qui venait de mourir, il retourna en Italie dans l'intention de modeler la figure de ce tombeau. Il y trouva toutes choses bien changées; dans le premier séjour qu'il y avait fait, il avait vu partout l'Antiquité renaître sous ses formes les plus exactes et les plus subtiles; en passant les Alpes pour la seconde fois, il se trouva en face de M. Cornelius et de M. Owerbeck qui avaient entrepris la restauration des formes les plus dures et les plus hardies de l'art chré-

tien. Il s'était formé durant la période précédente; mais il reçut dès lors l'impression des idées qui en préparaient une nouvelle. Tous les ouvrages qu'il a exécutés sous ces deux influences diverses se distinguent par l'élégance grave qui respire dans sa personne, et que l'âge n'a point altérée en y ajoutant sa propre dignité; comme lui-même, ils ont, en général, la stature haute, l'allure noble à la fois et flexible, l'accent heureux, facile, soutenu, où l'on sent la vibration d'une conscience pour laquelle la nature a plus fait que l'éducation.

La figure de la reine Louise qui orne le monument de Charlottenbourg, est un beau portrait composé, modelé, et ajusté à l'antique, et dans lequel une émotion réelle perce à travers la froide distinction du travail. Les six victoires ailées qui doivent décorer l'intérieur du Walhalla, quoique dessinées avec plus de liberté, et travaillées avec plus de chaleur, ont encore des traits essentiels de ressemblance avec les compositions mythologiques des premières années du maître. Deux belles Danaïdes, commandées par l'empereur de Russie, m'ont paru animées d'une admirable et pure tristesse qui marque un sentiment plus profond de l'Antiquité.

Né pour sentir et pour pratiquer la grande sculpture, celle qui représente l'homme lui-même dans sa forme pure et nue, M. Rauch a passé la

plus belle partie de sa vie à tailler, pour les places publiques de l'Allemagne, des portraits affublés du vêtement de notre époque. A Berlin, en face du corps-de-garde dessiné par M. Schinkel, il a successivement érigé trois statues, devant lesquelles j'ai compris que les plus heureuses inventions de l'art et ses plus vives ressources ne sont rien si elles ne s'appuient, dans l'esprit du spectateur, sur un ordre supérieur et tout impalpable de sentiments. Scharnhorst, Bulow, Blücher, trois noms de généraux, que nous avons appris, pendant l'enfance, à prononcer avec l'accent de la haine, trois figures où, même vieillis par la réflexion et par l'expérience, nous ne pouvons nous arrêter à chercher les reflets de l'universelle beauté. Les statues de Scharnhorst et de Bulow, toutes deux en marbre de Carrare, contrastent entre elles par le calme que le sculpteur a donné à la première, par le mouvement qu'il a imprimé à la seconde; celle de Blücher, coulée en bronze, a une attitude hardie que l'âpreté de la physionomie et du nom relève encore; tenant le glaive nu dans la main droite et posant le pied gauche sur la bouche d'un canon, elle semble mettre fin à la guerre par la guerre même. On dirait que ces trois figures portent à regret le costume moderne, tant l'artiste a eu soin de laisser paraître le nu, non seulement à travers les plis de la draperie, mais sur le tissu même

de l'étoffe. Les socles sur lesquels elles reposent sont décorés de bas-reliefs où le talent de l'auteur, semblable en ce point à celui de M. Thorwaldsen, paraît dans tout son éclat. Sur l'un de ces piédestaux, j'ai admiré une Victoire qui, la lance levée, et excitant un lion, s'élance au combat avec une belle vivacité de lignes, unie à une haute noblesse de formes. Tout un poëme, remarquable par la variété et par l'enchaînement des épisodes, écrit avec une verve intarissable, avec un naturel exquis, se déroule autour du socle de la statue de Blücher; c'est ce poëme de la délivrance des nations germaniques, qui est plein de notre sang et de nos larmes, et dont je n'ai jamais pu lire le dénouement.

Le romantisme, qui a déjà pris pied dans ces bas-reliefs, domine dans les ouvrages sortis récemment de la même main. La statue en bronze d'Albrecht Duerer, érigée, l'an passé, sur une des places publiques de Nuremberg, rappelle le sentiment qui règne dans les peintures mêmes de cet illustre artiste. Le souvenir de l'art du Moyen-Age est encore plus vivement empreint dans un beau groupe de bronze ciselé, que j'ai vu à la dernière exposition de Berlin, et dont le comte Raczinski a fait don à la cathédrale de Posen; les deux premiers rois chrétiens de la Pologne, Miceslas et Boleslas, y ont été représentés par le sculpteur avec la différence de leurs caractères: le père, revêtu de tous les

insignes d'une autorité sainte, tenant, au lieu de sceptre, la croix qu'il a reçu la mission de faire régner sur les Slaves ; le fils écoutant avec une sombre humeur les leçons du vieillard, et agitant, d'une main convulsive, son épée, sa suprême loi. Ces deux figures qui semblent résumer deux âges de l'humanité elle-même, sont pourtant marquées d'un coin individuel et particulièrement tudesque; les broderies et les attaches de leurs costumes, enrichies de pierreries incrustées, à la façon des Byzantins, ajoutent encore à leur aspect archaïque.

Lorsque j'étais à Berlin, M. Rauch mettait la main à l'œuvre triomphale de sa vie; chargé de modeler la statue équestre que la Prusse devait encore au grand Frédéric, il avait été, dans tout l'éclat de sa réputation et de son talent, prendre à Saint-Pétersbourg des leçons d'un artiste allemand qui s'est voué à l'étude des chevaux, et qui en fait des imitations d'une fidélité frappante. De retour à Berlin, il comparait, dans son atelier, aux exemples que donne la nature ceux qu'a laissés Phidias, et il composait, en les combinant, un beau cheval, de grand style, qui portera Frédéric II, vêtu de son costume historique. Pour le piédestal du monument, il a dessiné deux esquisses résumant les deux phases de son propre talent: l'une sage, élégante, froide, dont quatre nobles figures ornent les quatre coins; l'autre accordant

plus au mouvement et tout ensemble au hasard, dans laquelle des cavaliers sortent des angles mêmes du socle, et encadrent des scènes dramatiques en haut-relief disposées, en plein air, sur les quatre faces. Le sculpteur a vu avec regret que la première esquisse eût obtenu la préférence.

Parmi les projets de travaux qu'il a ébauchés, ceux qu'il affectionne le plus, sont aussi ceux qui s'éloignent des formes et des principes de l'Antiquité. Dans une statuette, célèbre en Allemagne, il a représenté, d'après une tradition saxonne, une jeune fille qui, perdue tout un jour au milieu des bois, est ramenée par un cerf au château de son père; en me montrant ce gracieux morceau, il semblait demander à la destinée, comme une faveur suprême, le bonheur de le voir exécuté au moins par la main de quelqu'un de ses élèves. Un jeune homme formé par ses soins, M. Kiss, a étonné Berlin, l'année dernière, en exposant le groupe d'une amazone luttant avec une panthère; M. Rauch m'a vanté, avec une bonté toute paternelle, cet ouvrage où respirent la fougue et la témérité de la jeunesse. De peur d'en amoindrir le mérite à mes yeux, il semblait vouloir me cacher une esquisse, où il avait lui-même représenté, depuis plusieurs années, avec toute l'assurance de son talent, un cavalier des croisades attaqué au désert par un lion. Les artistes qui appliquent à

leurs propres sentiments cette loi divine de la beauté, dont ils sont les naturels interprètes, produisent, sans effort, des œuvres dignes de l'admiration des races futures.

Christian Frédéric Tieck, né à Berlin le 14 août 1776, occupe parmi les artistes de cette ville un rang distingué, qu'il doit peut-être plus encore aux facultés de son esprit qu'aux qualités de son talent. Elevé à la fin du dernier siècle, à l'école de J.-G. Schadow, il voyagea en Italie dans la compagnie de M. de Rumohr, et de son propre frère, à qui la nature a donné le double pouvoir de produire les impressions de la poésie et de les juger. Dans cette société, il semble qu'il se soit beaucoup plus exercé aux dissertations de la critique, qu'aux inventions de l'art. Avant de revenir en Allemagne, il vécut long-temps à Coppet, où l'on sait que la conversation scrutait et dominait tout; il y fit pourtant quelques bustes, et y reçut, sans doute, à leur propos, des avis qui durent l'engager à cultiver de préférence un genre dont on discuta certainement toutes les règles avec lui. Revenu à Berlin en 1819, il fut, après quelques années, nommé inspecteur des salles de sculpture du Musée, sur le comble duquel on voit les deux groupes du Monte-Cavallo reproduits par son ciseau. Estimé pour le goût de ses jugements, pour la fidélité minutieuse et piquante de

ses bustes, il a voulu donner un gage plus important au parti romantique en modelant pour une église de Silésie un Christ, où le sentiment de l'antique laisse difficilement percer la splendeur des types chrétiens.

La forme antique et le sentiment moderne, dont Carstens rêvait déjà l'alliance à la fin du dernier siècle, ont été, après sa mort, développés séparément dans l'Allemagne septentrionale, en deux époques successives, souvent par les mêmes artistes. Il me semble que ces deux éléments distincts et également nécessaires, tendent aujourd'hui à se rapprocher et à former, par une union plus savante et mieux éprouvée, les bases de l'art propre aux races du Nord. Un jeune sculpteur de Dresde, M. Rietschl, exécute en ce moment, pour le théâtre de cette ville, un fronton où se découvrent facilement les traces de cette conciliation heureuse. Il a pris la définition qu'Aristote donne de la tragédie, il l'a commentée avec l'esprit de notre siècle, il l'a écrite dans la langue des anciens. Purger les passions par les émotions de l'art, soumettre les forces désordonnées de l'âme aux lois harmoniques du beau, voilà la pensée qu'il a exprimée par des formes toujours nobles, par des attitudes pleines d'une agréable liberté. A l'une des extrémités du fronton, le sacrilége, les passions violentes sont représentés par

un prêtre renversé au pied de l'autel, par les parents qui pleurent avec désespoir la mort de leur fils; les Furies excitent leur douleur, et poursuivent le coupable qui se jette, éperdu, aux pieds de Minerve. Là, au milieu du fronton, sur un plan reculé, Melpomène présente son masque agité aux Euménides, et tourne son visage calme vers l'autre côté du fronton, où Minerve conduit le suppliant vers trois augustes vieillards, les pères de la tragédie grecque, assis comme des juges, mais bienveillants et ouvrant les bras au malheureux. Derrière eux, l'épée tirée par la colère rentre dans le fourreau; et l'homme emploie à dompter la nature, l'énergie qu'il tournait tout-à-l'heure contre son semblable et contre lui-même. Ce fronton, quoique exécuté en bas-relief, rappelle, par la diversité de ses lignes, et par la sobriété même de ses formes, les fameuses statues, qui formaient le fronton du temple de Jupiter Panhellénien à Égine, et qui, conservées à Munich, y ont développé, chez les savants et chez les artistes, un véritable romantisme grec. Car c'est le caractère propre de notre époque, que tous les temps semblent s'y pénétrer et s'y confondre, sans pouvoir suffire à l'ardeur de nos goûts inquiets et mêlés.

XXXIV

Les Sculpteurs du Midi.

Avant que l'érudition ne retrouvât, dans les ruines de la Grèce, des monuments destinés à modifier profondément l'opinion qu'on se faisait de la statuaire antique, et le goût qui en dirigeait les imitations, il semble que les artistes de l'Allemagne méridionale aient pressenti les découvertes et les libertés dont s'enorgueillit l'art de notre siècle. Né à Stuttgard, le 15 octobre 1758, Jean Henri Dannecker,

manifesta, bien jeune encore, de vives dispositions pour la sculpture : à l'âge de vingt ans, il avait déjà taillé des cariatides et des statues pour les princes de Wurtemberg. En 1783, il partit pour Paris, où Pajou était alors appelé le restaurateur de l'art, parce qu'au nom d'un nouveau sentiment de l'antique, emprunté à l'École de Rome, il avait fait une réaction énergique contre les débauches du siècle de Louis XV. Sous ce maître, il étudia deux ans, et, repassant ensuite par Stuttgard, il se dirigea, en 1785, vers l'Italie, pour y puiser, à leur source même, les principes de la révolution qui agitait tous les artistes de l'Europe. A Rome, il devint l'élève de Canova ; à Bologne, à Milan, il exécuta des travaux dont le sujet était toujours emprunté à la mythologie, dont l'invention avait déjà je ne sais quelles chastes finesses inconnues à cette époque. Revenu, au bout de quelques années dans son pays, il y a fourni une longue carrière, au milieu d'une ville élégante, d'une belle nature, honoré par la cour de Wurtemberg, admiré par l'Allemagne entière, célèbre même chez les étrangers.

Il a fait en 1797 un buste remarquable de Schiller, avec lequel il était lié depuis l'enfance ; plus tard, lorsque les événements de 1814 et de 1815 eurent enflammé la vanité des Allemands, il vit son atelier assiégé par tous les petits princes qui revenaient de Paris avec leurs régiments, et qui demandaient à son

ciseau l'immortalité de leurs visages. Il s'est moins illustré par ses portraits, que par quelques ouvrages médités qui témoignent à la fois d'un haut sentiment poétique et d'une exécution distinguée. Parmi les groupes dont il a enrichi Stuttgard, on remarque celui qui représente l'Amour et Psyché, figures mystérieuses et touchantes inventées, on le dirait, par les Grecs tout exprès pour exercer l'imagination et la raison des modernes.

La statue d'Ariadne, exécutée en 1809, transportée en 1816 à Francfort, où les voyageurs sont admis à la voir dans les jardins de M. Bethmann, est le morceau le plus renommé qui soit sorti de la main de M. Dannecker. Assise sur une panthère, la fille de Minos trahit à la fois la volupté qui la rendit victime de Thésée, et l'orgueil qu'elle éprouve d'avoir été consolée par un dieu, de l'infidélité du héros. Sa tête penchée en avant, sans doute pour apercevoir Bacchus vers qui elle se hâte, fait incliner tout son corps par un mouvement plein de grâce et semble entraîner sa pensée elle-même dans un bienheureux avenir. Il a suffi au sculpteur d'attacher la main droite au pied par un geste tout féminin, pour faire comprendre les faiblesses expiées à Naxos. Dans l'attitude de cette figure se montre un ressouvenir hardi du système d'inflexions sur lequel tout l'art antique était fondé ; dans les divers aspects de la tête, une expression mêlée d'au-

dace et de langueur qui appartient aux formes du génie moderne. Si le corps était mieux modelé, si les parties avaient toute la finesse qu'on admire dans la composition même, ce marbre serait un des meilleurs ouvrages de notre temps. Tel qu'il est, il marque assurément le plus haut point auquel la sculpture se soit élevée, sur le sol même de l'Allemagne, pendant la période classique. Le Christ que M. Dannecker a exécuté en 1816 pour un des temples de Saint-Pétersbourg doit aussi être rangé parmi les morceaux éminents que la statuaire ait produits, au-delà du Rhin, sous l'influence des idées romantiques. Il offre, d'une manière particulièrement sensible, cet exhaussement des lignes, cette élégance des proportions, cette douceur inclinée à la mélancolie, qui caractérisent la plupart des œuvres du même maître. Il réalise pour la sculpture, dans les conditions de la forme antique, le type ionien que M. Owerbeck et les artistes de son école ont cherché, de leur côté, à refaire dans leurs peintures, d'après les exemples du Giotto, du Fiésole et du Périgino. Grand, svelte et chaste dans toute sa personne, vêtu d'une longue robe virginale, tournant vers la terre sa tête pleine de rêverie et de mansuétude, le Nazaréen semble méditer, au bord des lacs de la Judée, la divine entreprise de la régénération des hommes.

Ce principe ionien de la seconde époque de l'art, qu'on retrouve sous les voiles du naturalisme païen, dans la plupart des ouvrages de M. Dannecker, a été développé sous ses formes chrétiennes par deux pieux artistes bavarois, les frères Eberhard, les seuls qui aient appliqué à la sculpture, dans toute leur rigueur, les principes du romantisme. Né le 24 novembre 1768, à Hindelang près d'Augsbourg, M. Conrad Eberhard, qui a survécu à son frère, est honoré à Munich du respect universel. Simple comme les artistes du XIVe et du XVe siècle, dont il a voulu ressusciter la manière, il se plaît, d'après leur exemple, à attacher ses ouvrages, avec une sorte d'humilité naïve, aux édifices religieux. Sculpter des figures de grès sur un portail, un portrait d'évêque sur une tombe consacrée, des bas-reliefs hiératiques sur une chaire ou sur un autel, tel est l'emploi qu'il aime à faire d'un talent sobre, mais consciencieux. En se modelant sur les sculptures gothiques, il a malheureusement imité bien plus les défauts que les qualités de leur style : il a pris leur sécheresse et leur roideur; mais souvent, au lieu de dégager de leurs œuvres la ligne élégante de la seconde époque, il a reproduit la ligne pesante de la première, sans savoir lui donner la force et la grandeur qu'elle présente dans les beaux ouvrages des Byzantins.

Louis Michel Schwanthaler, né à Munich, le 26

août 1802, dans une famille de sculpteurs, originaire du Tyrol, a acquis une célébrité précoce en transportant dans la statuaire, avec une facilité infinie, toutes les formes que notre siècle a puisées à la fois dans l'étude de l'art chrétien et dans une connaissance nouvelle de l'art antique. Une éducation distinguée, l'habitude de considérer le côté sérieux des choses, l'avaient heureusement prédisposé par la culture de l'esprit à celle du goût. Il se forma à l'Académie de Munich, sous la direction de Langer. Le premier ouvrage qui le fit remarquer fut un plateau dessiné pour la table du roi Maximilien-Joseph, et sur lequel il avait représenté le cycle entier de l'histoire des Titans et de Prométhée. Cette manière tout épique de traiter les œuvres de l'art annonçait une imagination savante et féconde, qui a bien répondu à l'attente. Le jeune sculpteur fut vivement impressionné par les premiers ouvrages que M. Cornélius exécuta à Munich, et donna une entière adhésion à ses principes. Il reçut en 1826 une mission pour aller développer en Italie le talent qu'il avait déjà montré. Il passa un an dans ce pays, où plus tard, en 1834, il fit un second séjour. Il y vécut familièrement avec les sculpteurs qui conservaient les pratiques de l'Antiquité, et avec les peintres qui avaient renouvelé celles du Moyen-Age. Il semble que, par son âge et par sa nature, il ait été par-

ticulièrement appelé à concilier leurs méthodes qui, aux regards superficiels, paraissent s'exclure irrévocablement.

Entre tous les statuaires qui vivent aujourd'hui en Europe, M. Schwanthaler se distingue par l'étude qu'il a faite des marbres d'Egine; grâce à ces beaux morceaux, conservés dans sa ville même, il a pu remonter au-delà de l'époque de Phidias, jusqu'aux formes élémentaires et essentielles de l'art grec, comme on est remonté, d'autre part, en étudiant les peintres qui ont précédé Raphaël, aux principes simples de l'art moderne. Je ne veux pas dire qu'il ait emprunté aux statues du Panhellénion tout ce qu'elles peuvent apporter de lumière et de secours à la sculpture moderne; il me semble même qu'il en a négligé le côté sublime, austère, hiéroglyphique. Ce qu'il doit aux marbres d'Egine, c'est cette alliance heureuse et hardie de la beauté et du mouvement, du style et du naturalisme, qui lui a permis d'aborder des sujets où l'énergie était nécessaire, sans qu'il eût à craindre de manquer ni de goût ni de puissance.

M. Schwanthaler a dessiné un grand nombre de compositions dont le pinceau de ses amis a décoré la Résidence et dont je vous ai parlé en leur lieu. Dans les appartements du roi, les poésies d'Orphée, d'Hésiode, d'Eschyle, de Sophocle, et d'Aristophane; dans le rez-de-chaussée de l'aile nouvelle de

la résidence, les vingt-quatre chants de l'Iliade, telles sont, jusqu'à présent, les peintures dont il a donné le trait. Elles se recommandent par l'abondance des idées, par leur originalité, par leur variété inépuisable, par leur forme facile et élégante. Quel a été mon étonnement lorsqu'en examinant les esquisses de ces frises, j'ai vu qu'elles étaient écrites à la main courante, sans hésitation, presque sans rature, continuées dans toute leur longueur sans que l'inspiration eût été gênée par des mesures mal prises ou mal observées! La hâte explique les gestes quelquefois si audacieux, et l'enchaînement si rapide et si vif des différents groupes dont ces œuvres se composent; mais quel don extraordinaire ne faut-il pas avoir pour mêler à tant de feu une grâce si ingénue, et tant de pureté à tant d'entraînement? Les lignes sont une langue que M. Schwanthaler parle comme son idiome naturel; il peut improviser avec elles, comme l'orateur avec la parole.

Je veux mettre la restriction à côté de l'éloge. Cette langue des lignes, M. Schwanthaler la parle peut-être plus qu'il ne la sait; ses études, qui ont été consciencieuses, approfondies, persévérantes, l'ont conduit à connaître la génération même des idées, bien plus que leur émission. Je comparerais volontiers ses dessins à une conversation animée, pleine de choses, et d'un accent élevé Les pen-

sées se succèdent avec rapidité, elles portent en elles un naturel parfum d'élégance, elles éblouissent l'esprit par leur fécondité et par leur éclatante lumière. Cependant vous chercheriez vainement dans leur expression ces rapports multipliés et savants, ces diversités délicates et combinées que notre siècle demande aux œuvres du goût. M. Schwanthaler s'est familiarisé par l'étude des monuments primitifs avec les traits brefs et solennels; mais il prodigue si indifféremment la ligne droite, qu'il semble n'y voir souvent, au lieu de la plus haute marque du style, que le chemin le plus court pour aller d'un point à un autre. Si je ne craignais que ce mot n'emportât un blâme excessif qui est loin de ma pensée, j'ajouterais qu'il sténographie quelquefois sa pensée au lieu de l'écrire; tout ce qui abrège, tout ce qui résume, tout ce qui simplifie, se fait trop facilement accepter par son esprit. Il dépense toute sa science dans la composition et dans l'ordonnance; dans l'exécution, il est naïf, précis, fougueux; on voudrait qu'il joignît à ces qualités l'analyse exacte et minutieuse sans laquelle on ne compte pas parmi les habiles; et on est réduit à regretter qu'il n'ait pas voulu perfectionner, avec l'aide de la réflexion, des motifs qu'il a su rendre brillants et admirables sans elle.

Cette observation s'applique également à sa sculp-

ture, où elle devient peut-être encore plus évidente L'analyse est en quelque sorte la couleur de la statuaire; elle seule peut lui donner la vie, la finesse et l'éclat que les mille nuances du coloris donnent à la peinture. Au-delà du Rhin l'analyse manque aux sculpteurs, comme la couleur manque aux peintres; et cependant Albrecht Duerer était un vrai coloriste et un des analystes les plus savants qui aient jamais existé. Comment expliquer la déchéance dans laquelle la forme est tombée, même chez ceux de ses successeurs qui sont le plus dignes de lui par l'élévation des idées? Depuis que Luther a rompu avec le catholicisme romain, la pensée allemande a trop pris l'habitude de se contempler elle-même dans sa pureté et dans son abstraction.

La demeure de M. Schwanthaler présente un spectacle extraordinaire: elle a moins l'air d'un atelier que d'une véritable école de sculpture. On aperçoit, çà et là, des frontons tout entiers, des modèles de frises qui doivent faire le tour des palais du roi, des statues de toute taille presque en foule, des réductions de statues dès long-temps achevées, des maquettes de statues à faire; enfin, les esquisses longuement déroulées des peintures exécutées par M. Hiltensperger. Les frontons sont en marbre de Tyrol, un grand nombre de statues en marbre de Carrare, les reliefs et les frises en gypse, la plupart des réductions en bronze. L'argile,

que Prométhée pétrit le premier, se modèle aussi sous la main des élèves; les travailleurs abondent à chaque coin; les étrangers affluent. Mais l'artiste, qui est présent partout, n'est nulle part visible; caché dans son cabinet, loin du bruit et de la foule, il emploie à dessiner et à composer les heures qu'une constitution usée par le travail lui permet de consacrer à ce soin.

Les deux frontons que M. Louis Schwanthaler a modelés sont destinés à orner les deux faces du Walhalla; l'un est déjà placé, l'autre n'est encore réalisé qu'à la moitié de sa grandeur définitive. Le sujet du premier, composé sous l'inspiration immédiate de la pensée politique du gouvernement, représente les différentes nations allemandes recouvrant, par les traités de 1815, et ramenant à elles les conquêtes que la France avait faites sur les bords du Rhin. M. Rauch, qui avait donné le premier dessin de cet ouvrage, avait pris pour modèles ces beaux groupes enlacés qui formaient le fronton antérieur du Parthénon; leurs inclinaisons heureuses, leurs poses élégantes, leurs draperies ont encore servi d'exemple à M. Schwanthaler, qui a pourtant fait subir des changements au plan primitif. Le génie de la Germanie est placé au centre et étend ses bras sur les conquêtes qu'on amène de toutes parts à ses pieds. Toutes les figures ont été exécutées en ronde-bosse comme celles du fronton

de Minerve. Il serait à souhaiter que nos artistes imitassent ce retour aux grandes pratiques de l'Antiquité. Comment n'a-t-on pas encore compris que le bas-relief, si bien accommodé aux lieux où le point de vue est nécessairement déterminé par les conditions de l'architecture, ne saurait être placé, en plein air, dans les endroits que le spectateur peut envisager sous un nombre illimité d'angles, et qui ne sauraient, en conséquence, se prêter, sans danger, aux fictions des raccourcis et des méplats ?

En composant le second fronton du Walhalla, on dirait que M. Schwanthaler en a emprunté l'ordonnance au fronton postérieur du Parthénon, le style aux marbres d'Egine. Il y a représenté, d'une manière abrégée, l'histoire primitive des Germains, et la gloire populaire d'Hermann, qui, d'un côté arrête, dans les marais de son pays, les légions de Varrus, et de l'autre semble demander aux bardes et aux prophétesses de ses forêts le présage de la ruine même de Rome. Grâce à une étude profonde des inflexions de la sculpture éginétique, M. Schwanthaler a prêté à cette scène une animation pleine à la fois de force et d'élégance. Ce fronton est modelé en haut relief, comme était aussi le fronton postérieur du temple de Minerve. Mais tandis que le Parthénon était entouré d'une enceinte de murailles dont le spectateur ne

pouvait pas dépasser le rayon, le Walhalla demeurera entièrement découvert sur sa colline inhabitée.

Il y a dans l'atelier de M. Schwanthaler une frise en gypse, destinée à servir de complément aux peintures que M. Schnorr exécute dans les nouvelles salles de la Résidence, et dont la vie de Frédéric Barberousse forme le sujet. Les mêlées de cette composition sont ardentes, et présentent un vrai modèle de l'application qu'on peut faire des reliefs antiques à l'histoire moderne. Les costumes de la chevalerie, les paysages de l'Orient, les monuments du Moyen-Age, les accidents divers de la vie agitée du héros, y ont été interprétés avec la hardiesse et l'éclat de la langue supérieure des lignes. M. Louis Schwanthaler a fréquemment employé à Munich ce système des reliefs de gypse. Il en a disposé de semblables sur les murs de l'ancienne salle du trône dans les appartements du roi. Dans les salles de la Glyptothèque il en a aussi mêlé quelques uns aux fresques de M. Cornélius. Au second étage de la Résidence il en a consacré une série complète au mythe de Vénus, où des emprunts trop nombreux faits à la mythologie vulgaire ne sont point assez déguisés.

Le mythe de Bacchus, qui orne la salle à manger du prince Max de Birckenfeld, suffirait pour immortaliser le nom de M. Schwantaler; il forme une frise

france divine. Dans le triomphe du Bacchus indien, qui couvre le second mur, cette même alliance de l'action et de la beauté se fait tout au long sentir dans une composition dont le dessin pourrait seul donner une idée exacte. Des femmes et des centaures ouvrent la marche en dansant; comment peindre la grâce avec laquelle le sculpteur a sauvé l'audace de cette danse pleine de la volupté la plus fougueuse? Les centaures lui donnent une apparence de matérialisme que l'orgie du vase Borghèse n'a point, mais qui est admirablement relevée par la délicatesse des femmes, et par je ne sais quelle rêverie poétique qu'elles poursuivent encore au milieu de l'ivresse! Bacchus sur son char occupe le centre de la frise; il rayonne de jeunesse et de plaisir. Derrière le char, le motif des danses qui le précèdent est répété d'une manière merveilleuse : un centaure enlève une femme, qui se détache de terre avec tant de légèreté, qu'on dirait une fleur prenant des ailes pour s'envoler de dessus sa tige; il y a comme un frémissement musical dans ce morceau. Le cortége du triomphateur est fermé par le vieux Silène, que les libations et son embonpoint ont attardé, et que deux jeunes gens poussent en riant, avec un élan plein de grâce et d'esprit. La verve et le goût s'unissent dans cette œuvre; et l'une n'y brille jamais aux dépens de l'autre.

Le relief convient beaucoup mieux que la statuaire au talent de M. Schwanthaler, parce que c'est une sorte d'écriture plus rapide et plus hiératique tout ensemble. Les statues veulent être longuement méditées, et ajustées de plus près à la nature. Ce qui fait leur beauté, c'est la forme même de leur vie, et le concours bien ménagé de toutes les faces sous lesquelles elles peuvent s'offrir, vers l'idée qu'on veut représenter en elles; pour atteindre ce double but, il faut être capable d'observations minutieuses et de calculs compliqués auxquels la fougue ne laisse pas de place. Cependant, M. Schwanthaler est un homme de trop de talent pour n'en pas montrer dans ce genre. Si les statues des antiques sculpteurs, qu'il a dessinées pour les niches extérieures de la Glyptothèque, manquent de modelé et de fini, elles respirent la jeunesse et l'enthousiasme. Dans celles qu'on place actuellement sur la corniche de la Pinacothèque, j'ai remarqué une excellente étude du génie des peintres dont elles sont l'image, une heureuse élégance d'attitudes et de costumes. Alors même qu'on n'aurait jamais vu le portrait des artistes qu'elles représentent, on pourrait les reconnaître, pourvu qu'on eût un juste sentiment de leurs œuvres. Les statues colossales des princes bavarois, qui sont actuellement dans les fourneaux de la fonderie royale, et qui doivent orner la nouvelle salle du trône, se

distinguent de toutes les autres productions de M. Schwanthaler par une tournure puissante et par une haute expression de fierté. Les armures et les grands costumes dont elles sont couvertes pour la plupart, offraient de larges plans dont le travail hâtif du sculpteur s'accommodait fort, et qui font moins paraître l'absence de l'analyse. Ces figures rappellent plus les habitudes de l'école allemande que l'exemple des Grecs. Dans une suite de reliefs exécutés pour les frères Boisserée, d'après des légendes du Moyen-Age, le même artiste a incliné aussi avec bonheur vers les lignes naïves de la statuaire gothique; pour modeler le Christ en bronze, qui orne la cathédrale de Bamberg, il est remonté, peut-être avec un moindre succès, jusqu'aux exemples de la statuaire byzantine; on s'étonne d'abord qu'un artiste puisse employer tant de formes diverses en les dominant et en leur donnant toujours le cachet de son propre génie. Mais quand on a pénétré les mystères du style, on comprend facilement que toutes ces transformations soient possibles et légitimes.

FIN DU TOME PREMIER.



TABLE ALPHABÉTIQUE

DU PREMIER VOLUME.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE DU PREMIER VOLUME.





En vente à la même Librairie.

QUATREMÈRE DE QUINCY. Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Bonarotti. 1 vol. in-8°, papier jésus superfin, orné d'un portrait et d'un *fac simile.* 7 fr.

QUATREMÈRE DE QUINCY. Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, 3ᵉ édition. 1 vol. grand in-8°, papier jésus superfin, orné d'un portrait et d'un *fac simile.* 8 fr.

DE LA PRADE (Victor). Psyché, poëme. 1 vol. in-18, grand jésus vélin. 3 fr. 50 c.

LABITTE (Ch.). De la démocratie chez les prédicateurs de la Ligue. 1 vol. in-8°. 6 fr.

BALLANCHE. Œuvres. 4 vol. gr. in-8°, pap. vélin. 18 fr.

Les mêmes. 6 vol. grand in-18, papier vélin, br. 10 fr.

FICKER. Histoire abrégée de la littérature classique ancienne, traduite de l'allemand par Thiel. 2 vol. in-8°. 8 fr.

RÉNÉE (Am.). Heures de poésie. 1 vol. grand in-18, jésus vélin. 3 f. 50 c.

LES SAVANES, poésies américaines. 1 v. gr. in-18. 3 f. 50 c.

FORTOUL (H.). De la littérature antique au moyen-âge. Brochure grand in-8°. 1 fr. 50 c.

FORTOUL (H.). Du génie de Virgile. 1 v. gr. in-8°. 2 fr. 50 c.

NOGENT-SAINT-LAURENT. Traité de la législation et de la jurisprudence des chemins de fer. 1 vol. in-8°. 8 fr.

Pour paraître.

ODES ET POEMES, par Victor de La Prade. 1 vol. grand in-18. 3 fr. 50 c.

MÉMOIRES de Bertrand Barrère, ancien rapporteur du comité de salut public, publiés sur ses manuscrits autographes entièrement inédits, et précédés d'une introduction par M. H. Carnot, membre de la Chambre des députés. Ces mémoires, de la plus haute importance pour l'histoire de la révolution française, formeront 4 forts vol. in-8°.

PARIS. IMPRIMERIE DE BOURGOGNE ET MARTINET, RUE JACOB, 30.

